# Das Formproblem des Dramas.

■■■

## Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

**Heinrich Friedemann**

aus Nordhausen.

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juli 1911.

ACAD. LING. CAT. BIBL.

■■■

Bonn 1911

Druck von Emil Eisele, Sterntorbrücke 4.

24

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen.

Referent: Herr Prof. Dr. Paul Hensel.

# Inhaltsverzeichnis.


Seite

I. Teil: Die Gesetzlichkeit und das Formproblem der Kunst . . . . . 11—32
Die Gesetzlichkeit der Gattung . . . . . 11
Die Gesetzlichkeit der Art . . . . . 19
Einheit von Inhalt und Form in der Art . . . 21
Die „Innere Form" als Form der Art . . . . . 23
Die Bindungen zwischen der inneren und der äusseren Form . . . . . 26
Die Theorie der Künste sucht kein objektives Prinzip . . . . . 30
Die Bedeutung der Theorie der Künste . . . . 32
II. Teil: Das Formproblem des Dramas . . . . . 33—92
1. Die reine Form . . . . . 33—68
Das inhaltliche Vorurteil . . . . . 33
Der formale Ausgang und die sprachlichen Korrelationen . . . . . 39
Die lyrische und epische Korrelation . . . . . 40
Die Korrelation mit dem Zuschauer als die dramatische Methode des Eros . . . . . 44
Der Zuschauer ist nicht die Zuschauer . . . . 52
Die Ueberwindung lyrischer und epischer Einschläge von der Korrelation mit dem Zuschauer . . . . . 55
Das Bildhafte als Ideal . . . . . 58
Das analytische Drama und die Vorfabel . . . 63
Das Theatralische . . . . . 67
2. Die Erzeugung des Inhalts . . . . . 68—92
Die Handlung als der einzig mögliche Inhalt der bildhaften Form . . . . . 68
Der dramatische Typus der Handlung . . . . . 74
Die bildhafte Form bedingt die grosse Handlung 76
Der bildhafte Charakter . . . . . 82
Die Einzeichnung des Dramas in die Dichtung 88
Conclusio . . . . . 91

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543504_0061

## Einleitung.

Begriffliche Untersuchung einer lebendigen Kraft, logische Kontrolle der alogischen Urgründe des Eros und künstlerischen Ethos sind nur solcher Zeit möglich, die vor dem Winde der gleichen Kraft, über den Tiefen des gleichen Pathos treibt: wer nicht den Pulsschlag des dramatischen Rhythmus im eigenen Blute hört, kann sein Wesen nicht begreifen, und die Rechnungen der Epigonen blamieren den Geist der Väter, denn ausgetrocknetes Trinkgefäss und abgebranntes Licht sind müde Zeugen vom Rausch der Feste. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen," nicht einmal seine Definition; denn das Gefühl, das ihr nicht fühlt, könnt ihr nicht definieren.

Nachdem die bildende Kunst vor Jahrzehnten in selbstgeborener, fruchtbarer Art neue Formen schuf, wenig später der Roman von Frankreich her eine eigene Struktur gewann und die deutsche Lyrik dichtere Farbigkeit und knappere Linie als je, haben die letzten Jahre an bestimmten Stätten auch die alten Schauer des Dramas erneuert. Aus den Uebertreibungen des Münchener Künstlertheaters rettete sich als Kern ein neuer Stil, und durch Max Reinhardts geniale Gesichte geht der Atem einer jungen dramatischen Epoche. Und schafft die Bühne die Lite-

ratur, nicht diese jene, wie sogar der Literaturprofessor Albert Köster[1]) in aufrichtiger Selbstverleugnung als erster seiner wissenschaftlichen Ordnung gesteht, so darf vom neuen Stil der Bühne ein neues Drama erwartet werden, zumal die Gesamtheit unseres geistigen Lebens vom dramatischen Grundtrieb gestossen scheint und die kraftlosen Antithesen des Naturalismus, die romantische Maskerade der Renaissance und die symbolistische Athletik von einer unverdorbenen Generation überwunden sind. Sie hat für die unkünstlerischen Interessen, die das vergangene Jahrhundert am Drama nahm, das Tadelwort „literarisch" geprägt und verwirft mit ihm die gefühllose Voreingenommenheit, die das Wesen des Dramas in seiner gesellschaftlichen oder philosophischen Problematik, dem psychologischen Raffinement oder der Fasslichkeit seines Bildungsgehaltes sucht, statt in der ihm selbst eigenen, reinen Form.

Deren konstruktiven Bau zu enthüllen, wagt die vorliegende Arbeit nur im Vertrauen auf den dramatischen Schwung unserer Zeit, von dem sie sich getrieben wünscht, um sich nie gegen den Geist der Kunst zu vergehen, nur mit diesem Rückhalt erkühnt sie sich, einem ganzen Jahrhundert dramatischen Rhythmus abzusprechen, das Kleist und Hebbel vereinsamen liess. Wir knüpfen an die Klassik und Romantik an; denn W. Schlegel, der leidenschaftliche Entdecker der Sprache Shakespeares, war der letzte, dessen dichterischer Eros die dramatische Form erschaute, und

[1]) Albert Köster, „Das Bild an der Wand, eine Untersuchung über das Wechselverhältnis zwischen Bühne und Drama." Abh. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-hist. Kl., Bd. 37, S. 269—302. (Leipzig, 1909.)

Heinrich von Kleist ist Deutschlands letzter ursprünglicher Dramatiker. In Klassik und Romantik findet sich die Aesthetik zu natürlicher Fruchtbarkeit in engster Orientierung an der gegebenen Kunst, erst die Metaphysik der Hegelianer trennt das System ihrer Aesthetik zu blutleerer Sterilität vom Schosse der schaffenden Kunst. Nicht deren Gestalt gewordene Gesetze sind die Richtpunkte ihrer Konstruktionen, vielmehr zwingt die Intoleranz der metaphysischen Idee die Aesthetik in den dürren Kreis der Theorie, die dem Tanz der Musen verfeindet ist. Mit dankbarer Ehrfurcht sondern wir Theodor Vischer aus dieser Reihe. Heute wissen wir, dass die Aesthetik sich ebenso in unauflässigem Aufblick an der Gegebenheit der Kunst zu orientieren hat wie die transzendentale Logik an der Wissenschaft und die Ethik an Recht und Staat. Indem die Einleitungen jener unfruchtbaren Systeme der Aesthetik sich Anwendung auf die Kunst und Wirkung auf deren Schöpfer absprachen, vermerkten sie die eigene Hinfälligkeit und ihre Verschuldung, das noch heute starke Misstrauen der Künstler gegen die Aesthetiker verursacht zu zu haben.

Zwar „die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu gute kommt.“ (Goethe.) Im Vertrauen auf die Wahrheitstiefe dieses klassischen Ausspruchs erhofft auch diese Arbeit eine wechselseitige Befruchtung, schon um in diesem Bemühen die kunstfremde Absonderung der Theorie zu vermeiden.

Der erste, gleichgerichtete Versuch grösseren Massstabs ist Freytags „Technik des Dramas“. So dankbar ganze Generationen dem Werke sein müssen, gilt auch von ihm, dass sein Verfasser als Dramatiker ein abgetakelter Mast einer windstillen Zeit ist, mehr Journalist und Historiker als Künstler. Nach ihm ist das Problem mit der nötigen Gründlichkeit nicht mehr gestellt worden: der Künstler mied die blosstellende Theorie, da es ihm gegeben ist, sich durch die dichterische Tat und das Werk ergreifender zu bekennen, und die zuständige Philosophie, vom „stetigen Gang“ der Kantischen Methode abgeirrt, hatte die in der Kunst sich objektivierende Gesetzlichkeit in anglisierender Manier zu einem ausschliesslich psychologischen und entwicklungsgeschichtlichen Problem gemacht. Johann Volkelt[1]) schliesst das Kunstwerk aus seinem System aus: „Es gilt zu unterscheiden zwischen den von dem eingreifenden, verändernden Künstler in einem Aussending festgelegten Bestimmtheiten, nach denen sich der künstlerische Eindruck in eindeutiger Weise richtet, und diesem künstlerischen Eindruck selbst. Ohne Zweifel besteht in jenen dem Aussending eingeprägten bleibenden Bestimmtheiten die Leistung des Künstlers, doch aber sind sie genau gesprochen nur die vorästhetische Grundlage des Kunstwerkes.“ Sind jene „eingeprägten Bestimmtheiten“ Gestaltungen des künstlerischen Erlebnisses, so sind sie nicht nur vorästhetische Bedingungen, sondern bilden als Objektivierung ästhetischer Urzeugungen ein wesentliches Kapitel der Aesthetik. Haben Künstler und Philosophen der letzten Zeit unserem Thema die Bearbeitung versagt, so nicht die

[1]) Johann Volkelt, „System der Aesthetik“, Bd. 1, S. 11. (2 Bände, Leipzig 1905, 1910.)

Trabanten der Bühne. Heinrich Bulthaupts „Dramaturgie des Schaupiels“[1]) ist eine Sammlung von Dramenrezensionen und Regievorschriften, keine prinzipielle Behandlung des Problems; Robert Hessens (Avonianus) „Dramatische Handwerkslehre“ (zweite Auflage, Berlin 1896) eine feuilletonistische Anleitung für die Praxis angehender Dramatiker; Hugo Dingers „Dramaturgie als Wissenschaft“ will die Stellung der Dramaturgie im System der Gesamtwissenschaft klären, fasst die Besonderheit der dramatischen Form nicht als seine Aufgabe und ist mit der Kritik der Zünftler abzulehnen. C. Weitbrecht „Das deutsche Drama“ (Berlin 1900) kommt über Gustav Freytag im Wesentlichen kaum hinaus, und nur Georg Fuchs „Die Revolution des deutschen Theaters“ (Leipzig 1909), obschon seine Anteilnahme von unserer verschieden ist, gibt Dankenswertes.

Nicht um sich in billigen Aburteilungen zu gefallen, gehen diese Bemerkungen voran, nur um sinnfällig zu machen, warum sich in unseren Anführungen nur hier und da ein neueres Werk findet und überall auf jene Zeit ehrerbietiger Gründlichkeit und künstlerischen Gewissens zurückgegangen wird, deren Tiefe mit der Kenntnis der Klassiker und vornehmlichen Romantiker noch nicht erschöpft ist. Die philosophische Schule, in die Goethe, Schiller, die Schlegel und Kleist sich begeben haben, ist Kant, und wer es ernst mit seiner ästhetischen Gesinnung meint, darf hier den Dienst nicht scheuen. Zumal diese Arbeit als ein kleiner Beitrag zum grossen Gefüge der Kunstlehre

[1]) H. Bulthaupt „Dramaturgie des Schauspiels“, 4 Bde. (zuerst 1881 als „Dramaturgie der Klassiker“, Oldenbourg, 1881—1901).

muss einem solchen der Methode nach sich eingliedern, und hofft, von der „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ sich nicht nur die Terminologie angeeignet zu haben.

---

„Es ist endlich einmal Zeit, dass man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über die Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alles hiess. — Deswegen gibt's doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äusseren, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will“ [1]). In diesem einfachen und beschränkenden Sinne will diese Arbeit sprechen; und ist die Beschränkung auch noch keine Tat, so hütet sie doch vor der anmassenden Kanonisierung des unablässig Ueberraschungen zeugenden Eros, vor dem Schulmeisterton der eben abgelehnten Werke. Nicht Schablone und Mass für jedes neue, unmessbare Bild, nicht Anfang, Mitte und Ende, nur die einzige Form, die der innere Sinn erfühlt! Deren Einheit und innere Gebundenheit, die gegenseitige Bedingung ihrer Elemente ist bisher vernachlässigt worden über der Summierung und Einschachtelung entwicklungsgeschichtlicher Einzelzüge. Bestimmungen der inhaltlichen Möglichkeiten gingen fremd einher neben solchen der Form: der Inhalt der Handlung gewann keine notwendige Umfassung in der dramatischen Form. Diese Einheit kritisch zu erweisen, ist unsere Arbeit sich als erster Versuch bewusst und bescheidet sich gern bei dieser Beschränkung.

---

[1]) Goethe, „Aus Goethes Brieftasche“, sämtl. Werke, Jubil.-Ausg. Bd. 36, S. 115.

## I. Teil.

# Die Gesetzlichkeit und das Formproblem der Kunst.

Die einfache Klarheit Kants „Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich“ [1]), zeugt von der eindringlichen Wahrheitskraft des Sehers, seinem unfehlbaren Schauen, von der andächtigen Scheu des gedanklichen, kunstfremden Genies vor dem Geiste der andersartigen Kraft, zumal die Prinzipien das Trägergerüst zu seinem Werke stellten. Selbst ein glühender Schönheitslehrer wie Schiller nahm Anstoss an dieser philosophischen Bescheidung, „den objektiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objektiven Grundsatz des Geschmacks qualifiziert, und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben“ [2]); allmählich und mit verdächtiger Unauffälligkeit verschweigt Schiller seinen kritischen Versuch. Die gleiche Frage stellt sich vor unsern Weg: wie kann das Drama als frei geschaffenes, nicht erdachtes Werk sich den Geleisen der Gesetze fügen, wie kann der urgeborene Schauer unmessbarer Art sich zwängen in messbare Form? Jener Satz hat durch das ganze Jahrhundert seine Fruchtbarkeit zu sicher bewährt, als dass wir hoffen dürften, eine Gesetzlichkeit rein ästhetischer Art zu fixieren, eine Antwort auf die Frage nach der Schönheit überhaupt. Diese Gesetzlichkeit kann nur die besondere des Gattungs- und Artgegenstandes der

---

[1]) Kant, „Kritik der Urteilskraft“, § 34. „Kants gesamm. Schriften“, herausgeg. von der Kgl. Preuss. Akademie d. Wiss., Bd. 5, S. 285.

[2]) Schillers Briefe, herausgeg. v. F. Jonas, 7 Bde. (Stuttgart, 1892 ff.) Bd. 3, S. 232.

Kunst sein, und nur soweit greift unsere Frage. Aber auch dieser versagt Kant in der Ordnung seiner Kritik jeden Platz und stellt ihr nur die doppelseitige Aufgabe: als Wissenschaft soll sie „das subjektive Prinzip des Geschmacks als ein Prinzip a priori der Urteilskraft entwickeln und rechtfertigen"; als Kunst sucht sie „bloss die physiologischen (hier psychologischen), mithin empirischen Regeln, nach denen der Geschmack wirklich verfährt (ohne über ihre Möglichkeit nachzudenken), auf die Beurteilung seiner Gegenstände anzuwenden und kritisiert die Produkte der schönen Kunst" [1]).

Zwischen reiner Aesthetik aber und kritischer Beurteilung des einzelnen Werks steht die Gesetzlichkeit der Gattung und Art. Bliebe das Kunstwerk in der Einzelheit, zöge nicht ein gesetzgebender Kreis eine gleichartige Vielheit zu eigenartiger Allheit zusammen, so bliebe die Gesetzlichkeit nur die der reinen Aesthetik überhaupt und das Urteil nur ein solches über freie Schönheit. Zwar ist der künstlerische Gegenstand stets ein einzelner, denn er ist ein wirklicher, doch scheint die Frage: wie er zu seiner Wirklichkeit kommt, wie der unendliche Gehalt des schöpferischen, reinen Gefühls sich im Gegenstand objektiviert und verwirklicht, die gesuchte, besondere Gesetzlichkeit zu erschliessen, da die Mittel dieser Verwirklichung, sofern sie sich zu einer Gemeinsamkeit zusammenschliessen, gemeinsame Bedingungen haben müssen. Diese Gemeinsamkeiten innerhalb der Kunst, die als Gesamtheit immer Begriff bleibt und erst in den Verzweigungen das Werk ermöglicht, diese einartigen Mittel der Verwirklichung und somit eine alle zuständigen Aufgaben bindende Gesetzlichkeit tragen die Gattungen und Arten

[1]) Kant, a. a. O., S. 286.

der Kunst. Wiederum empfangen diese ihre Disposition und Ordnungslinien, ihr eigenartiges Formelement von den Funktionsweisen der Mittel, die ihnen zur Verfügung stehen.

Das ist die Grundmethode unserer Deduktion: in der Struktur ihres Darstellungsmittels ist Einteilung und Gesetzlichkeit der Künste enthalten. Nicht metaphysische Idee, unkünstlerisch von aussen hineingetragen, noch ideale Aufgabe bestimmen den Bau ihrer Form, sondern nur die dem eigenen Material der Verwirklichung eingeborenen Möglichkeiten der Form. „Wenn wir also die schönen Künste einteilen wollen, so können wir, wenigstens zum Versuche, kein bequemeres Prinzip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen bedienen, um sich so vollkommen, als möglich ist, einander — mitzuteilen. — Dieser besteht in dem Worte, der Geberdung und dem Tone“ [1]). Es ist an der Zeit, dieser fruchtbaren Analogie das Wort zu reden: dieselben Mittel, die im Leben des gedanklichen Verkehrs die Mitteilung ermöglichen, Wort, räumliches und tönendes Zeichen, gründen auch die Dreiteilung der Kunstgattungen, also muß die Gesetzlichkeit dieser logischen Mitteilungsmittel zum wenigstens negative Vorbedingung zur Gesetzlichkeit der entsprechenden Kunstgattungen sein. Soll in deren Wesen nichts ihr fremdes hineingetragen werden, ihr inneres Recht ein Naturrecht sein, so muss das Material des logischen Mitteilungsmittels, das ihre Eigenart erst sonderte, in seiner noch materiellen Struktur schon die Möglichkeit des künstlerischen Gattungselementes tragen. In einer auch für die

[1]) Kant, a. a. O., S. 320.

anderen Disziplinen vorbildlichen Weise hat Adolf Hildebrand dieses Grundgesetz für die bildende Kunst erläutert: „Da die Formenwelt, die durch die imitative Tätigkeit beider (Malerei und Plastik) entsteht, räumlicher Natur und somit auch ihre architektonische Gestaltung naturgemäß eine räumliche ist, so können die Gesichtspunkte, die dabei leitend sind, keine willkürlich hineingetragenen, sondern müssen in unserem räumlichen Auffassungsvermögen begründet sein. Die künstlerische Gestaltung ist nichts als die Weiterbildung dieses Auffassungsvermögens“ [1]). In der Verschiedenartigkeit des Materials als Stein und des Materials als Modellierton begründet sich die verschiedene Arbeitsmethode des aushauenden oder modellierenden Bildners.

Wären jene Sätze eine gedankliche Entdeckung der letzten Zeit, so liessen die Irrgänge des letzten Jahrhunderts sich verstehen, es beruht aber auf ihnen der vornehmste Gehalt der künstlerischen Renaissance. Wenn Leonardo da Vinci als Eingangsspruch für seine Akademie in rückhaltlosem Platonismus wählt: Οὐδεὶς εἰςίτω ἀγεωμετρικός, so ist auch für ihn die Gesetzlichkeit des Mitteilungsmittels der räumlichen Wissenschaft Fundament für die Gesetzlichkeit des Ausdrucksmittels der räumlichen Kunst, so bildet ihm das Problem der darstellenden Geometrie in der Malerei das A und O: Der Maler ist verloren, der seinen Euklid nicht kennt.

Lessing war der erste, der mit der gleichen künstlerischen Sachlichkeit und schöpferischen Kenntnis der technischen Bausteine für die Poesie die theoretische Grundlegung unternahm und mit seinen ernsthaften

[1]) Adolf Hildebrand, „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“, S. XI, ff. (6. Aufl., Straßburg 1908).

Sätzen auch noch die Schlegel im gleichen Sinne befruchtete, bis dann die Metaphysik der Nachkantischen Systeme den Blick auf die Kunst verlor und die Buchbildung des Jahrhunderts das Auge nach innen kehrte, statt zu malerischer Schau nach aussen und den Puls des Blutes zählte, statt seines dichterischen Rhythmus zu horchen. Noch Theodor Vischer und Eduard v. Hartmann irren aussen an der Peripherie des künstlerischen Kreises entlang und suchen umsonst einen Zugang zum Mittelpunkt: die Poesie ist ihnen eine Synthese der Künste des Gesichts und des Gehörs im Reiche der Phantasie, eine Vereinigung von bildenden Künsten und Musik zur dritten höchsten Gattung, und so beschreiben sie einen Teil der peripherischen Linie, in solcher Absonderung sich im Irrtum verfangend, und wissen nichts von der Gleichung des Kreises, die jeden einzelnen Punkt bestimmt. Diese ist von Theodor A. Meyer[1]) für die Poesie in der gleichen Methode, wenn auch nicht mit der gleichen künstlerischen Nähe aufgelöst worden wie von Hildebrand für die bildende Kunst. Die Sprache als logische Mitteilung, die Vorstellungselemente der Sprache und der Vorgang des Nachvorstellens bedingen das Stilgesetz der Sprache als dichterischen Ausdrucks: „Für welche Seite an der gemeinsamen Aufgabe aller Künste die Poesie befähigt ist, und in welcher Art und Weise sie dieser Seite gerecht zu werden vermag, ist allein bedingt durch die Natur unserer sprachlichen Vorstellungstätigkeit: in ihr haben alle unterscheidendeu Eigentümlichkeiten der Poesie ihren Grund. — Lessing, der den Stil der Poesie aus der Sprache ableiten wollte, bleibt im Recht gegen Vischer und seine Nachfolger mit ihrer An-

[1]) Th. A. Meyer, „Das Stilgesetz der Poesie". (Leipzig 1901.)

schauungsphantasie“ [1]). Theodor Vischer hatte die Sprache nur als Vehikel und nicht sie, sondern die Phantasie des Zuhörers als Formungsmaterial angenommen: „Der Dichter hat Bilder, d. h. nicht bloss einzelne Gleichnisse, Metaphern u. s. f., sondern innere Anschauungen, richtiger eine ganze Anschauung zu geben“ [2]). Diese These konnte Th. A. Meyer von Grund aus nur dadurch widerlegen, dass er auf die Sprache als Material zurückging: „Die Worte und Gedanken der Sprache selber sind das Darstellungsmittel der Poesie.“ Th. Vischer widersprach in seiner These vom poetischen Stilgesetz dem Geist seines eigenen Systems. So klar wie er in seinem Buch „Das Schöne und die Kunst“ hat niemand vor ihm die Gebundenheit des Künstlers an sein Material bestimmt; diese Sätze mögen, weil unübertrefflich, hier folgen: „Jede Kunst hat ihre bestimmten Gesetze, die sich schon aus ihrem Material ergeben; sie kann diesem nichts abzwingen, was nicht in ihm liegt; und wer sich daran nicht hält, der wird stillos.“ „Stilwidrig verfährt der Baukünstler auch insofern, als er mit dem Stein glaubt spielen zu können wie mit einer weichen Materie.“ „Die Plastik hat noch etwas Verwandtes mit der Architektur und verlangt vor allem klare Form; das ergibt sich schon aus dem festen Material, worauf diese Kunst ruht.“ „Die Malerei — gerät leicht in die Meinung, sie könne darstellen, was dem Dichter zukommt, und soll sich davor hüten.“ „Der Musiker ist gebunden an die Regeln der Harmonie, sowie an die typischen Charaktere der menschlichen Stimme und der Instrumentation.“ „Und der Dichter? Er soll

[1]) Th. A. Meyer, a. a. O., S. 202, f.
[2]) Th. Vischer, a. a. O., S. 1165.

nicht malen und nicht musizieren. Er soll aber auch die bestimmten Stilgesetze der drei grossen Zweige seiner Kunst nicht willkürlich mischen."

Auf die Frage des Eingangs nach der Möglichkeit einer Gesetzlichkeit des einzelnen künstlerischen Werkes fiel die befriedigende Antwort noch nicht. Denn die Materie der Mitteilung, die in ihrer Verschiedenartigkeit die verschiedenen Gattungen sondert und fundiert, enthält erst die Vorbedingungen, noch nicht die Bedingungen der künstlerischen Gesetzlichkeit, die Mitteilung ist noch nicht Ausdruck, vielmehr muss gerade in dieser Zeit künstlerischer Oberflächen-Kultur und anmassender Scheintiefe des Gefühls zwischen den beiden Mitteln streng geschieden werden. „Der Unterschied zwischen dem Wort als Mitteilung und dem Wort als Dichtung kann nicht schroff genug betont werden, jetzt wo gar der Zwitterausdruck „Wortkunst" verwirren hilft"[1]). In gleichem Sinne scheidet Goethe in einer knappen Gegenüberstellung des Rhapsoden mit dem Prosaiker deren verschiedene Form der Darstellung[2]). Verflacht man diese trennende Wertung, so kann man dazu kommen, mit Ed. v. Hartmann[3]) neben der eigentlichen Vortragspoesie eine „Lesepoesie" anzunehmen, — gefährlich genug — der es „lediglich und ausschliesslich auf den Wortsinn ankommt", „die den Vers nicht brauchen kann und ihn als störendes Element der Sprachgestaltung verwerfen muss." Nur die Scheidung zwischen Mitteilung und Ausdruck be-

[1]) Fr. Gundolf, „Das Bild Georges". „Jahrb. f. d. geist. Bewegung", herausgeg. von Fr. Gundolf und Fr. Wolters. (Berlin 1910, S. 23.)

[2]) Goethe, „Die heiligen drei Könige", Werke, Bd. XXXVII, S. 150.

[3]) Ed. v. Hartmann, a. a. O., Bd. 2, S. 768, ff.

hütet das Urteil, formlose Darstellungen gewichtiger Inhalte als Kunstwerte anzusprechen wie die Historienmalerei des vergangenen Jahrhunderts, seine Programmmusik und seine dialogisierten Psychologismen. Nicht auf die Mitteilung eines ergreifenden Inhalts kommt es an, die Inhalte bieten Wissenschaft, Philosophie und Religion in einer genaueren Form, vielmehr hat die Mitteilung erst in ihrer Taufe durch das rein ästhetische Gefühl, aus dem sie als lebendiger Ausdruck steigt, ihren künstlerischen Wert. Indem die mathematische Grösse zur göttlichen Verhältnismässigkeit der bildenden Kunst, die Abmessung zum Mass und die Optik der Farben zum Niederschlag innerer Gesichte wird, indem die Reihe akustischer Gebilde und das nur mitteilende Tonsignal zum musikalischen Rhythmus und ergriffenen Klang, und der logische Satz zum dichterischen Rhythmus des Sängers sich erhöhen, indem so die Mitteilung einbezogen wird in die schaffenstrunkenen Strudel des Eros und wiedergeboren in der neuen, entwirklichten Gestalt des künstlerischen Ausdrucks, erfüllt die Farbigkeit der schöpferisch empfindenden Seele jene nur logischen Linien. Durch die Einbeziehung in den Eros, in das reine Gefühl wird die Gesetzlichkeit des Mitteilungsmittels nicht aufgehoben, nur überbaut, nicht entwertet und doch überwunden: auf ihrer vom Künstler übernommenen Gegebenheit ersteht die Aufgabe des reinen Gefühls, jenes Mitteilungsmittel zum Ausdrucksmittel zu erheben, zu dem Mittel der ästhetischen Tat. Ebenso entnimmt die Aesthetik als System der Logik die voraussetzenden Vorbedingungen. Diese Erzeugung des Eros bedeutet das Einsetzen einer neuen, rein ästhetischen Gesetzlichkeit, die als solche der systematischen Aesthetik

untersteht und die feste Absage fand, „es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich". Der bescheidene Ausdruck „Geschmack" besagt nicht weniger als: Bildnerkraft des Eros, die Begriff und Messung um Unendliches übersteigt.

War die Gesetzlichkeit des Mitteilungsmittels erst eine logische, entzieht sich andererseits diejenige des Eros jedem theoretischen Bemühen, so bleibt als mögliche Aufgabe für den Kritiker der Gattungen nur übrig, an dem Mittel der Mitteilung auf die Handhaben zu zeigen, an denen der Eros eingreift, um es in seinen Zeugungskreis zu ziehen, am Material die Bildungsmöglichkeiten zur neuen Form, die Strebungen nach der Umwandlung zum künstlerischen Ausdruck, die Unendlichkeit seiner „Empfänglichkeitspunkte" [1]), also die Möglichkeiten der zeugenden Vereinigung des Eros mit dem jeweiligen Mittel der Gattung aufzuweisen.

---

Wenn wir auch die Möglichkeit der künstlerischen Norm gerechtfertigt haben, die weder der Wissenschaft allein zusteht, noch als reine unfassbare Schönheit der begrifflichen Bestimmung sich entzieht, haben wir dennoch nicht den Weg durchmessen, den die Frage aufgab: wie wird das künstlerische Gebot des reinen Gefühls in einem einzelnen Gegenstande zur Verwirklichung gebracht, wie versinnlicht sich die schöpferische Schwingung des Eros im Werk. Denn in ihrer Strebung zur Wirklichkeit verzweigt sich die Kunst als Gesamtheit noch über die Gattung hinaus in das begrenztere Gebiet der Art. Sie ist genötigt dazu, weil die ästhetische Aufgabe mit dem Ausdrucksmittel

[1]) Trahndorff, „Aesthetik", S. 200. (Berlin, 1827.)

der Gattung noch nicht ihre Verwirklichung gefunden hat. Sprachlicher und musikalischer Rhythmus, sowie die Proportion schöner Masse haben noch nicht den Einzelinhalt des Werkes, sind nur die äusseren, sinnfälligen Darstellungsmittel für einen noch zu stellenden Inhalt, der von der weiteren Verzweigung der Art erst ermöglicht wird. Denn haben sie einen Inhalt, so ist er schon derjenige der Art, untersteht also einer anderen Gesetzlichkeit als der gattungsmässigen. Es gibt keinen Einzelinhalt der bildenden Kunst überhaupt, immer hat er sich schon der Architektur, der Skulptur oder Malerei eingesondert; es gibt keinen einzelnen Inhalt der Musik, der sich dem Komponisten nicht schon in instrumentaler oder gesanglicher oder musikdramatischer Form darstellte, und die Dichtung als Ganzes ist nur eine Summe von Einzelwerken, die schon in ihrer Konzeption sich als Epos oder Drama oder lyrisches Gedicht eindeutig darstellten. Empfängt der Dramatiker das innere Bild in der epischen Form der Erzählung, so ist er in diesem Augenblick eben nicht Dramatiker, sondern Epiker, und quält er dennoch die epische Erzählung zur dramatischen um, so begeht er Sünde wider den befruchtenden Ursprung. Denn das erzwungene Werk entbehrt den Geruch der mütterlichen Erde, hat Boden nicht noch Luft und ist erzeugt mit unnatürlichem Organ. Müht sich auch der Dramatiker Kleist in strengem Kampfe um eine bewusste Verbesserung seiner Werke, so stellen doch auch die Korrekturen sich schon in der dramatischen Figur dar, selbst die Atempause glüht von dramatischem Drang. Wäre dieses fundamentale künstlerische Gesetz von der Eingeborenheit des Inhalts in die Form der Art der vergangenen Generation unverkannt geblieben,

so wären ihr und uns jene Dramatisierungen erspart geblieben, die sich als angewandte Literaturgeschichte oder plumper Prunk mit Ueberraschungen, im besten Falle als dialogisierte Lyrismen darstellen.

Dieser Inhalt kann nur der Inhalt einer Form sein und als ästhetischer Inhalt nur der einer ästhetischen Form; denn sonst bliebe eine Kluft zwischen logischem und ästhetischem Inhalt, zwischen dem mitteilenden Verstand und dem Eros des Künstlers, über die sich keine Brücke schlagen liesse, wäre die künstlerische Schöpfung kein Urschauer, keine selbstständige und reine Kraft. Da die Darstellungsmöglichkeit der Kunstgattung schon erschöpft und der Inhalt nicht ihr, sondern der Kunstart eingeboren ist, kann nur diese dem Inhalt die Form stellen. Ermöglicht also erst die Kunstart die Einheit von Inhalt und Form, welcher die Gattung nur die sinnfällige, äussere Darstellung verleiht, kommt erst in der Kunstart die ästhetische Aufgabe zu ihrer Objektivierung, zur Verwirklichung im Einzelwerk, so bietet sie auch die gesuchte Gesetzlichkeit. Denn jetzt bleibt das Kunstwerk nicht ein einzelnes mehr, es schliesst sich mit gleichartigen zur Gemeinsamkeit zusammen, da es nur durch deren Methode der Verwirklichung seinen Bestand hat.

---

Die Frage nach der Gesetzlichkeit der Art begegnet derselben Einschränkung wie die nach der gattungsmässigen. Die auch der Art zu Grunde liegende Mitteilung hat logische Struktur, bestimmt nur den Grundris und das Fundament, nicht den Aufbau des Kunstwerks, der Eros aber spottet des begrifflich nach-

fahrenden oder vorzeichnenden Fingers und so bleibt nur nachzuweisen, wie die Mitteilung die Möglichkeit zum Ausdruck birgt, wie der Eros die leblose Figur in seinen rhythmischen Tanz ziehen kann, aus dem sie mit verklärtem neuen Angesicht als Gestalt sich wieder löst. Dennoch darf die Theorie der Kunstart reichere Funde erhoffen; denn wenn auch der Lyrik die Mitteilungsform des Gefühlsausdrucks, der Epik der erzählende Bericht und der Dramatik die mitteilende Gebärde zu Grunde liegen, so haben diese Mittel ganz anders als bei der Gattung erst von der Kunst ihre Wesenheit erhalten, der Ausdruck hat auf die Mitteilung vergeistigend zurückgewirkt und zudem sind jene Formen der Mitteilung erst in letzter Zeit ausserhalb der Theorie der Künste behandelt worden von der experimentellen Psychologie.

Weit ergiebiger erweist sich ein anderer Unterschied: der Kunstgattung fehlt noch der Inhalt, erst die Art ermöglicht seine Formung und damit erst die Einheit von Inhalt und Form, diese aus der letzten Tiefe des Geistes getriebene Fuge aller geistigen Möglichkeit, die auch in der Theorie der Kunst das unabweisbar erste Erfordernis jeder Bestimmung bleibt. Diese Einheit von Inhalt und Form für die Kunstart als Gesetz und in seinem gesetzmässigen, künstlerischen Aufbau als notwendige, unlösliche Verknüpfung darzustellen, die Eigentümlichkeit der besonderen Einheit der einzelnen Art in ihren Bedingungsfaktoren kritisch zu erweisen, ist als wertvollste Aufgabe der Theorie vom Drama gestellt. Diese Einheit der Artform mit dem Artinhalt, vom sinnfälligen Mittel der Gattung noch nicht verlautbart, obschon vollendete Gestalt, dieses erst der inneren Schau geoffenbarte Bild ist die selbsteigene

Schöpfung des Künstlers, eigener Tiegel auf eigenem Feuer, nichts geborgt von fremder Hand; hier also ermöglicht sich eine Theorie des Kunstwerks auf reinem, künstlerischen Boden. Wenn die theoretische Analyse dieses künstlerischen Elementes jene Einheit auflösen muss, um die gegenseitige Bedingung der Faktoren zu zeigen, wenn sie erst am Schlusse ihrer Untersuchung den Kreis wieder schliesst, so liegt der Grund zu dieser scheinbaren Zerstörung in der Methode jeder wissenschaftlichen Untersuchung: um die Einheit zu begründen, muss sie erst gelöst werden, doch ist der Geist und die Tendenz dieser Lösung wieder die Zusammenschliessung selbst. Um so sorglicher muss der Künstler sich vor dieser Sonderung hüten. Der Dramatiker, der von der Form zum Inhalt kommt, bleibt Theatraliker, der vom Inhalt zur Form, zeugt Bastarde mit unehrlichem Gesicht. Nur die als makellose Einheit von Inhalt und Form geborene Gestalt, die dem reinen und nicht vergewaltigten Schosse des Eros entspringt, ist von künstlerischem Wert.

---

Ehe die verfängliche Frage das Wort erhält, ob mit dieser doch rein künstlerischen Gesetzlichkeit nicht auch „ein objektives Prinzip des Geschmacks“ ermöglicht ist, möge unser Satz von der Eingeborenheit des Inhalts in die Form der Art gewichtige Zeugen in Kants „Aesthetischer Idee“ und Goethes „Innerer Form“ erhalten und die Bedingtheit des Elementes der Art vom Ausdrucksmittel der Gattung neues Licht.

Die ästhetische Idee ist für Kant eine nur innere Form, eine innere Anschauung, die der äusseren, sinnfälligen Darstellung noch bedarf, wenn sie mitteilbar werden soll. Benötigt seine Systematik grossen Stils

nicht der Unterscheidung zwischen Mitteln der Art und Mitteln der Gattung, spricht er nicht aus, dass die ästhetische Idee als „innere Anschauung“ nur der Art zustehe, so ist diese Erklärung doch in seinem Sinne und macht die ästhetische Idee auch für die Theorie der Künste fruchtbar. Es „besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, — zu einem gegebenen Begriffe Ideen (ästhetische Ideen) aufzufinden und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann“ [1]). In der ästhetischen Idee ist also der sinnfällige Ausdruck, der sie erst mitteilbar macht, nicht eingeschlossen, er muss „andererseits“ hinzukommen, nach unserer Erkenntnis von der Gattung. „Das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt; denn das Unnennbare (Beiwort der ästhetischen Idee [2]) in dem Gemütszustande bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken und allgemein mitteilbar zu machen, der Ausdruck mag nun in Sprache (Mittel der Gattung), oder Malerei, oder Plastik bestehen“ [3]), erfordert jenes geniale Vermögen. Hat also die ästhetische Idee mit ihrer „unnennbaren“ „Belebung der Erkenntniskräfte“ Bestand, ohne im „mitteilbaren Ausdruck“ der Gattung versinnlicht zu sein, so muss ein anderes Mittel der Kunst ihre „innere Anschauung“ und damit erst ihre Zugehörigkeit zur Kunst ermöglichen.

Diese Leistung zu vollziehen, bleibt nur der ästhetischen Methode der Art übrig.

Schärfer, weil kunstnäher, bietet uns diese Er-

[1]) Kant, a. a. O., S. 317, Z. 6—11.
[2]) Kant, a. a. O., S. 316, Z. 24.
[3]) Kant, a. a. O., S. 317, Z. 11—14.

kenntnis Goethes Begriff der „Inneren Form", in der Benennung nicht ein Gegensatz zum Inhalt, vielmehr das ihn umschliessende, einheitliche Element der Art. Sie hat seit Shaftesbury eine nicht eindeutige Behandlung erfahren, und wir nehmen aus ihrer Geschichte nur die Bestimmungen, die das Vorwärts unserer Gedanken treiben. Minor hat im Euphorion (Bd. 4, S. 205, ff. und S. 445, f.) eine Zusammenstellung der Literatur zur „Inneren Form" versucht, vollständig ist sie nicht, auch unsere Arbeit bringt einige Bereicherung.

Seit Dilteys Darlegung „Aus der Zeit der Spinoza-Studien Goethes" [1]) ist Shafteburys „A notion of the historical draught or tablature of the judgement of Hercules" als Quelle zu Goethes „Innerer Form" erkannt auch in ihrer Weseneinheit mit dem Element der Art. „Es ist bekannt, dass jeder Gattung (entspricht unserem Terminus „Art") von Poesie ihre natürlichen Verhältnisse und Grenzen angewiesen sind. Und es würde in der Tat eine grobe Ungereimtheit sein, wenn man sich einbildete, in einem Gedichte finde sich ausser den Versen weiter nichts, was man mit Mass oder Numeros nennen könne. Eine Elegie und ein Epigramm haben jede ihr Mass und ihre Proportion, so gut als ein Trauerspiel und ein Heldengedicht." [2]) Diese künstlerischen Proportionen und Masse des innerlichen Auges sind für Goethe die eigenste geistige Tat des Genies; die Stimmen aus dem dunklen Innern des Brunnens sind ergreifender als alles Plätschern der Oberfläche. „Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet; mag ihm Unvollkommen-

[1]) Archiv f. Gesch. d. Philos. 1894; Bd. VII, S. 317, ff.

[2]) s. Oskar Walzel, Einleitung zum 36. Band der Jub.-Ausg. von Goethes Werken, S. XXXIII.

heit der Sprache, der äusseren Technik, oder was sonst will entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht“ [1]). Dass Goethe mit der inneren Form nur die Form der Art bezeichnen will, ist unverkennbar: „Freilich, wenn mehrere das Gefühl dieser inneren Form hätten —, man würde sich nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, nicht jeden Roman zum Schauspiel zu zerstückeln[2]). Nichts verwehrt, den gleichen fruchtbaren Gedanken bei Lessing zu suchen, wenn sein Conti spricht: „Oder meinen Sie, Prinz, dass Raphael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden“ [3])? Denn er wäre erfüllt geblieben von den innerlichen Bildern der Art, denen nur die äussere, räumliche Notierung versagt wäre, er wäre geblieben das grösste Genie seiner künstlerischen Art, nämlich der Malerei.

---

Das Formproblem des Dramas ist also ein Problem der inneren Form, des Elementes der Art in seiner Einheit von Inhalt und Form, und eine so benannte Untersuchung kann erwarten lassen, den gesamten Organismus dieses Elementes, soweit er nicht historisch bedingt ist oder soweit er nicht auf allgemein dichterischem Boden sich aufbaut, zu zeichnen. Wenn auch der allgemein dichterische Boden der Gattung nur die Voraussetzung unserer Frage, nicht die Frage selbst ist, hat diese Einleitung doch die Linien von der Form

[1]) Goethe, „Rezension über des Knaben Wunderhorn“, Bd. XXXVI, S. 261.

[2]) Goethe, „Aus Goethes Brieftasche“, Bd. XXXVI. S. 115.

[3]) Lessing, „Emilia Galotti“, I, 4.

der Art zur Form der Gattung zu ziehen, von der inneren Form zur äusseren, und die Bindungen zwischen beiden blosszulegen. Denn ebenso wenig wie die innere Form eine Summierung von Inhalt und Form, sondern deren in Einheit erzeugtes Element ist, darf zur Form der Art die Form der Gattung hinzutreten, sich anschliessen oder sich addieren: die Summe bildet keine Einheit, vielmehr muss das vollendete Werk der künstlerischen Wirklichkeit eine korrelative Bedingung der inneren und äusseren Form zur Einheit der Erscheinung beanspruchen.

Wie bei Shaftesbury, „wo ein wahrer Charakter bestimmt angegeben, und die innere Form richtig und genau geschildert ist, da muss notwendig die äussere Form sich nach ihr bequemen“[1]), so begreift auch bei Goethe die „Innere Form“ „alle Formen in sich“[2]). Wie die Gleichung des Kreises jeden Punkt in ihm, jeden Punkt der Peripherie bestimmt, so die innere Form jeden Punkt der peripherischen äusseren Form. Eine fast gleichstimmige Definition bietet Trahndorff: „Ist nun auf dem bisher angedeuteten Wege durch die Phantasie wirklich ein Bild entstanden, so wird sich in demselben zugleich mitgebildet und mitgegeben haben ein gewisses bestimmtes Prinzip als eigentlicher Lebensquell und Lebenspunkt, punctum saliens, von welchem das ganze innere Leben des Bildes abhängt und wodurch alle Erscheinungen desselben bestimmt, geordnet und modifiziert werden“[3]). Dieses punctum saliens ist die Bindung zwischen der Form der Art und der Form der Gattung, es steht

[1]) Oskar Walzel, a. a. O., S. XXXVI.
[2]) Goethe, a. a. O., S. 115.
[3]) Trahndorff, a. a. O., Bd. 2, S. 40.

zwischen innen und aussen und ist der Einheitspunkt aller Linien, die nach innen wie nach aussen laufen. „Diese Einheit ist aber auch das erste Vermittelnde zwischen Sein und Dasein, von welchen beiden das Erstere im Letzteren sich offenbaren soll“[1]).

Der metaphysische Zug seiner Zeit hat Trahndorff verführt, diese gedankliche Entdeckung nicht in ihrer Anwendung auf die Verzweigungen der Kunst zu rechtfertigen. Hat diese Einleitung nur allgemein zu sagen, dass jedes innere Gesicht ein anderes Angesicht bestimmt, so soll die Untersuchung des dramatischen Elementes zeigen, wie die innere Form des Dramas mit Notwendigkeit seine äussere bedingt und wie das dramatische Element als Mittel der Verlautbarung nicht nur die Sprache überhaupt erzwingt, sondern auch eine eigenartige Form der Sprache.

Aber die Bedingung ist nicht nur einseitig: die innere Form ist als Form der Art schon ihrer Gattung eingezeichnet, denn die Art ist immer die Art einer Gattung; also ist die Gattungsform ebensosehr die Voraussetzung der Artform, wie sie von dieser in allen ihren Punkten bestimmt wird. Dieselbe Voraussetzung macht auch Trahndorff, nur dass er terminologisch für Gattung „Gebiet“ und für Art „Gattung“ gebraucht. Er unterscheidet vier Stufen der Verwirklichung des Kunstwerks[2]); auf der ersten kommt es ihm „darauf an, in welcher bestimmten Gestaltungsart der Grundlage (d. i. Gattung) dieses erste Erregen der Liebe erfolgt, d. h. es wird ankommen auf die Grundlage und die Art ihrer Befruchtung durch die Wahrheit“; unter „Wahrheit“ aber versteht Trahndorff die „Wahr-

[1]) Trahndorff, a. a. O., Bd. 2, S. 41.
[2]) Ebenda, S. 22 ff.

heit des zeitlichen Erscheinens" (Dichtung) oder die „Wahrheit des räumlichen Erscheinens" (Bildende Kunst) oder die „Wahrheit des Zeitlichen und Ewigen", d. i. der Musik oder die „des Räumlichen und Ewigen"[1]), d. i. der Tanzkunst und Mimik, versteht er also die Befruchtung in der Gattung. Die Gattung ist die Voraussetzung für die Bildwerdung in der Art, sie ermöglicht als allgemeineres Gebiet „das erste Erregen der Liebe", die Bildwerdung selbst aber setzt in der Art ein und treibt ihre Frucht erst dann aus dem Mutterleibe ans Licht der Erscheinung, wenn sie in ihm ausgereift ist. Erst auf der zweiten Stufe wird „die Liebe durch den Willen zur Tat und diese Tat zum Bilde der Phantasie."[2]) Zuerst wird das Kunstwerk bestimmt „in Absicht des Lebensgebietes der Kunst (Gattung) —, der Dichter wird nicht leicht bildender Künstler sein wollen", sodann ist es „nicht leicht, das Genie in eine andere Gattung (Art) zu verlocken oder zu einem Stoffe, welcher der Ursprünglichkeit desselben nicht angemessen ist, — wenn das Genie nur wirklich rein sich selbst überlassen bleibt und eben nicht durch zu vieles Raten, Wählen und Kritisieren (das doch nur unter den Arten möglich ist) von fremden und ganz heterogenen Standpunkten aus irre gemacht und gehemmt wird"[3]).

Ebenso wie diese systematische Klärung die psychologische Folgerung gestattet, dass das Werk in der Art gezeugt wird und dort der Samen gelegt, fordert sie, dass der Dramatiker zugleich Dichter sein muss, ehe er Theatraliker sein darf, und dass die innere Form

[1]) Trahndorff, a. a. O., Bd. 2, S. 14, f.
[2]) Ebenda, Bd. 1, S. 22.
[3]) Ebenda, S. 39, f.

in unmittelbarer Beziehung zur äusseren steht. „Die innere Form der Idee muss sich unmittelbar, ohne die Vermittlung durchs Bewusstsein in die äussere Form des Kunstmittels ergiessen. Das Medium des Gefühls vom Künstler, d. h. die innere Form, und das Medium, worin er die Idee hineinbildet, d. h. die äussere Form, müssen so enge verbunden sein, dass er seine Idee nicht zuvor in jenem gewahr wird, sondern dass er sich ihrer zugleich in diesem bewusst wird“ [1]).

Gegenüber der scharfen Bestimmung der Einheit beider Formen darf ihre psychologische Folge nicht vergessen werden: „Das innere Bild muss klar und entschieden vor ihm (dem Dichter) stehen, ehe er daran denkt, es der Sprache einzuverleiben“ [2]).

---

Die Frage nach der Form des Dramas verspricht, das künstlerische Element seiner Art bis in die letzte konstruktive Bedingung seiner Architektonik blosszulegen, und wenn sie auch das zeitliche Ornament als unnotwendig und die ausser aller Zeit lebendige Notwendigkeit des Eros als allgemein dichterische Voraussetzung nicht bespricht, verfällt sie gleichwohl der schon bedachten Vermutung, gegen den Fundamentalsatz der Aesthetik Kants zu verstossen: „Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich.“

Die Entgegnung fällt leicht. Eine Untersuchung ist keine Vorschrift. Die grossen Künstler haben die Gesetzlichkeit ihrer Art im Blute, nicht im Verstande, und das ihrem Geist entsprungene Werk besteht auf

[1]) Poggel, „Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge mit besonderer Rücksicht auf Goethe,“ S. 127 ff. (München 1836).

[2]) Th. Vischer, „Das Schöne und die Kunst“, S. 226.

dem Grunde dieser Gesetzlichkeit, aber nicht aus ihm. Sie arbeiten mit ihr, als dem gegebenen Werkzeug, aber nicht nach ihr, als einem Befehl, und es wird niemand zum Künstler, der sich die Theorie zum Gebote macht. „Die schöne Kunst kann sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heissen kann, so muss die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben"[1]).

Ebensowenig darf der Kritiker nach ihr ein Werk als Dichtung beurteilen, er kann ihr nur die Zugehörigkeit zu derjenigen Art absprechen, deren Gesetzlichkeit sie nicht erfüllt, sie kann also als Vorschrift nur eine Klassifizierung ermöglichen. Nur das Urteil, ob ein fragliches Werk zur reinen Art des Dramas gehört, oder eine Mischform oder eine neue, ungekannte Art darstellt, kann sie ermöglichen, nicht aber ein Urteil über seinen dichterischen Wert überhaupt; denn dieser gründet sich auf der unnennbaren und unbegrifflichen Gesetzlichkeit des Eros. Goethes Faust ist als Drama eine Mischform, als Dichtung aber von der reinsten Form, wobei wir rein im Sinne Kants als rein geistige Erzeugung nehmen, und umgekehrt muss manchem Werke trotz seines einartlich reinen Baues die dichterische Reinheit abgesprochen werden. Das Urteil des Geschmacks bleibt unmittelbar auf den Gegenstand als Wirklichkeit gerichtet, nicht auf seine Verwirklichung. Die Möglichkeit des Gegenstandes ist das Problem nur der Theorie, nicht des ästhetischen Urteils. Muss also auch, „weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache (und deren Kausalität) voraussetzt, zuerst ein Begriff von dem zu Grunde gelegt werden,

[1]) Kant, a. a. O., S. 307, Z. 28—32.

was das Ding sein soll“[1]), so richtet sich doch das Urteil des Geschmacks nicht nach diesem Begriff, denn „ein Geschmacksurteil würde in Ansehung eines Gegenstandes von bestimmtem inneren Zweck nur alsdann rein sein, wenn der Urteilende — in seinem Urteil davon abstrahierte“[2]).

---

Gegenüber dieser Beschränkung, dass das rein ästhetische Urteil über freie Schönheit sich von dieser Gesetzlichkeit nicht führen lasse, ist es vonnöten, dieser Sicherung der einzelnen Kunstgebiete, dieser theoretischen Scheidung, wo doch die Kunst selbst scheidet, das Wort zu reden: wie wollte man begreifen, dass der prüfende Blick über den weiten geschichtlichen Weg der Dichtung nur die bekannten drei Arten lebendig sieht, wenn sie nicht bestmögliche, endgültige und urtümliche Formen wären, wie wollte man den geschichtlichen, sicheren Gang der Dichtung begreifen, wenn man die Festigkeit jener drei Wege nicht erprüft hätte! Sie sind letzte Möglichkeiten künstlerischer Darstellung. Ihr Aufbau muss von solcher Notwendigkeit sein, dass eine einheitlichere Verwertung der Mittel nur ausserhalb menschlicher Kunst liegen könnte: wie die Kategorien der transzendentalen Logik die letzten geistigen Elemente, die formalen Bedingungen des wissenschaftlichen Denkens sind, so sind ähnlich die Elemente der drei dichterischen Arten die formalen Bedingungen dichterischer Verwirklichung, sind die erzeugenden Methoden des dichterischen Eros, sind die firmen Geleise, auf denen allein er aus seinen schöpferischen Urtiefen die ergreifende Gestalt ans Dasein führt.

[1]) Kant, a. a. O., S. 311, Z. 22—24.
[2]) Ebenda, S. 231, Z. 11—14.

---

## II. Teil.

# Das Formproblem des Dramas.

### 1) Die reine Form.

Für die besondere Untersuchung des dramatischen Elementes wies uns die allgemeine Betrachtung zur strengen Acht auf die Einheit zwischen Inhalt und Form: nur wenn wir diese richtig entgliedern, scharf in den bedingenden Fügungen erkennen, werden wir der ewigen Art gerecht, wird ihre eindeutige Beständigkeit und gleichmässig fruchtbare Unendlichkeit begreiflich. Das Vorurteil der Metaphysiker ist schon verwiesen: wie könnten „Ideal" und „Gottheit" [1]) mehr für das Drama sein als zufälliger Gehalt, wie könnten metaphysische Gedanken zu formalem Element der Kunst sich wandeln! Mag so die „Weltauffassung" der Kunst vertieft, ihr Recht im Ring des ganzen Geistes vielseitig begründet werden, ihr eigenes Wesen gewinnt dadurch kein neues Licht.

Noch erübrigt sich, von den ehrerbietigeren Versuchen zu sprechen, die das Drama aus seinem eigenen Wesen begreifen wollen.

In unsere Perspektive gestellt versagt auch die viel mitgenommene Definition des Aristoteles die systematische Notwendigkeit, die Erkenntnis der einheitlichen Struktur des dramatischen Elementes: „Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις" [2]). Soweit gelesen bietet der Satz nicht einmal Handhaben genug, das Drama vom Epos zu unterscheiden, wieviel weniger,

[1]) K. W. Ferd. Solger, „Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst", Bd. 2, S. 90 ff. (Berlin, 1815).

[2]) Aristoteles, poet. c. 6, 1443, b. 24.

das Trägergerüst seines Schemas zu bestimmen. Nicht deutlicher ist Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“: „Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten dargestellt werden, im Drama Charaktere und Taten“[1]). Denn wollte man dem Epos die Darstellung von „Charakteren und Taten“ absagen, so blieben von der Ilias und der „Nibelungenot“ nur Einleitung und Episoden noch übrig. Im Peliden hemmt verstiegener Stolz der Heldenehre das griechische Ethos, für seinen Fürst das griechische Weib aus der geringen Hand des Barbaren zu retten, das Weib als Ehrengeschenk der Tapferkeit, als Symbol der Liebe und Ehe. Erst der Tod des Freundes rührt, und es wird die Hephästische Rüstung befohlen, über die Furcht hinweg, dass in dem kommenden Kampfe die Moira siegt, deren dunkle Wolken die ganzen vierzig Tage sein eigentliches Firmament bilden: denn von seiner Gottmutter Thetis trägt er die finstere Weissagung in sich, dass der Hades schon die Stunde berechnet und für sein Heldenleben auf die Kampfspiele gleich die Leichenspiele folgen. Zwar sind die hier immanenten tragischen Konflikte nicht ausgebeutet: „Dem heroischen, nur in rastloser Betätigung lebendiger Kraft sich genügenden Sinne der Ilias“[2]) steht der tragische Schmerz noch fern, aber „Gesinnungen und Begebenheiten“ wären eine farblose Bezeichnung dieses von heroischem Willen getriebenen Tuns, dieser Charaktere und Taten“.

Für das Nibelungenlied dürfte Hebbel der zuständigste Beurteiler sein: „Der gewaltige Schöpfer

[1]) Goethe, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, Buch V, Kap. 7.

[2]) Erwin Rohde, „Psyche“, Bd. 1, S. 82. (5. u. 6. Aufl. Tübingen 1910.)

unseres Nationalepos ist in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zehe". Kriemhildens Rache mit Hagens Gegenspiel, den ungeheuren Hass aneinander auftürmend, bildet einen dramatischen Vorwurf ohnegleichen, ohne doch die dramatische Form aus sich heraus getrieben zu haben, so dass hier schon die Vermutung sich hebt, dass die Form nicht vom Inhalt bedingt sein könne. Etwa der Inhalt von der Form?

Nicht weniger versagt Freytags Definition: „Dramatisch sind diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und Tun verhärten, und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Tun aufgeregt werden; also die inneren Vorgänge, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt; also das Ausströmen der Willenskraft aus dem tiefen Gemüt nach der Aussenwelt und das Einströmen bestimmender Einflüsse aus der Aussenwelt in das Innere des Gemüts; also das Werden einer Tat und ihre Folgen auf das Gemüt." „Nicht die Darstellung einer Leidenschaft an sich, sondern der Leidenschaft, welche zu einem Tun leitet, ist die Aufgabe der dramatischen Kunst" [1]). Es ist ungewolltes Blindsein, der Ilias und „der Nibelunge not" das „Werden einer Tat" und „die inneren Vorgänge, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht," abzusprechen, sie werden vom Epiker nicht minder als vom Dramatiker in den Kreis der Dar-

[1]) Gustav Freytag, „Die Technik des Dramas", S. 18. (11. Aufl., Leipzig 1908.)

stellung gezogen, wenn auch der primitiven Kulturstufe, die das Epos erzeugt, die nötigen Mittel der psychologischen Analyse fehlen möchten.

Die angezogenen Versuche warnen, die Eigenart des Dramas und seine Sonderung vom Epos von dem Inhalte aus zu bestimmen: die Inhalte dieser beiden Arten sind nicht notwendig und absolut verschieden, ihre Verschiedenheit ist höchstens und nur zum Teil relativ historisch; wie könnten zwei so wenig ungleiche Inhalte zwei so sehr ungleiche Formen erzeugen, wie könnten von dem gleichen Ansatzpunkte und in der gleichen Richtung dieses Inhalts zwei durchaus verschiedene Elemente sich bilden? Und auf die Einheit des Inhalts mit der Form, die jene Definitionen allerdings nicht erstreben, auf die notwendige Bindung der beiden Glieder kommt es an. Es muss also ein anderer Ansatzpunkt gesucht werden.

Aristoteles kennt deren drei: „Διαφέρουσι δὲ αλλήλων τρίσιν. ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.“ [1]) Das ἐν ἑτέροις, die Sprache, ist für Epos und Drama das gleiche, Prosa ebenso wie Verse, nur im Was des Stoffes und im Wie der Form unterscheidet er sie. Es genügt aber nicht, beide Unterschiede nebeneinander und unvereint in zwei Reihen zusammenzustellen, die irgendwo sich kreuzen, sodass nach der einen Richtung Sophokles mit Homer, nach der anderen mit Aristophanes in eine Schubfachreihe gehört; Aristoteles bleibt beim Summieren, wenn er den angezogenen Satz fortführt: „δρώντων και μὴ δι' ἐπαγγελίας“, [2]) es gilt vielmehr das Was mit dem Wie zur organischen Einheit zu verknüpfen.

---

[1]) Aristoteles, „poet.“, Kap. I.

[2]) Ebenda, Kap. VI.

Dieser systematische Vorsatz fehlt den Literatoren des 19. Jahrhunderts zumal. Wackernagel[1]) verharrt bei dem nur Inhaltlichen: Epik sei die objektive, Lyrik die subjektive Dichtungsart, jene verdanke ihren Stoff der Gegebenheit des Wirklichen in der sinnlichen Aussenwelt, diese der Geistigkeit des Innenlebens. Beide Inhalte seien im Drama vereinigt; denn die Vereinigung von äusserlichen Begebenheiten mit dem Seelenleben ergäbe die Handlung. Aus der Verschmelzung des Wesens der Lyrik und Epik „entstand das Drama; damit war denn auch der Kreis der möglichen Dichtungsarten geschlossen."[2])

Selbst Ed. v. Hartmann[3]) kompromittiert das Drama als ein Gemische von Epik und Lyrik: im Epos sei das subjektive Gefühl verhalten und nur leise, die eigentliche Füllung bringe die objektive Anschauung, dagegen diene der Lyrik die objektive Anschauung nur zur Vertiefung der Subjektivität des Gefühls, erst im Drama werde das Gleichgewicht von Anschauung und Gefühl wieder hergestellt. Mag es ein metaphysisches Genügen gewähren, das Drama lediglich als eine Synthesis zu bestimmen, mehr als eine nebensächliche Differenzierung kommt dabei nicht heraus, und „das Verschmelzen allein gäbe wohl immer noch nichts als ein zusammengesetztes Ding, und das kann nie eine Idee, und nach allem was wir schon bemerkten, auch keine Gattung der Poesie sein."[4]) Die letzten Jahrzehnte beschwerten die inhaltliche Ueberneigung noch mit Interessen partei-

[1]) Wackernagel, „Poetik, Rhetorik, Stilistik", S. 119 ff. (Halle 1873.)

[2]) Wackernagel, a. a. O., S. 171.

[3]) Ed. v. Hartmann, a. a. O., Bd. 2, S. 745. Ebenso Gottschall, „Poetik", S. 247. (Breslau, 1858.)

[4]) Solger, a. a. O., Bd. 2, S. 90.

licher Einseitigkeit: Einfalt schlecht erzogenen Pöbels und Beobachtungsfülle sozialer Untiefen sollten die einzig gehörigen Inhalte des Dramas sein, das bürgerliche Bildungsbedürfnis wollte befriedigt und die verkehrten Instinkte der Uebergebildeten gereizt sein.

Es ist verständlich, wenn diejenigen geistigen Ordnungen, die der Kunst nicht ihre Disziplin verdanken und sich doch mit ihr befassen müssen, solche inhaltlichen Bestimmungen sich gerne aneignen, denn sie sind allein der wissenschaftlichen Methode zugänglich. Deren Egoismus macht sie flugs zur Hauptsache, breitet sie aus bis auf das letzte Fältchen und verkennt, dass er das eigentlich Künstlerische dabei verdeckt. Mögen diese Mittel sich als „Weltanschauung", „Naturalismus", „Sozialismus" oder „Psychologismus" verbeugen, sie haben mit dem Drama nur mittelbar zu tun, sonst brauchten wir nicht im Hellas nachzugraben und unverwandt um Shakespeares Geist zu werben, sondern uns mit dem modernen Roman genügen lassen, der jene Ansprüche williger befriedigt als das Drama je es kann. „Nun soll gewiss nicht geleugnet werden, dass an jedem hohen Drama die Idee, das Psychologische, das Aesthetische, das Geistige der Konzeption stets das Wertvollste ist. Aber alle diese feinsten Bestandteile hat ja das Drama mit allen anderen Dichtgattungen gemeinsam. Hier handelt es sich um das Unterscheidende, um das Spezifikum, das nur der dramatischen Dichtung eigen ist, das Theatralische mit einem Wort" [1]). Wer Baumeister, Bildhauer oder Gewerbekünstler unter Verleugnung der Wirklichkeitsbedingungen ihres Werkes, der Strukturgesetze ihres Materials beurteilte, würde nicht ernst genommen, nur

[1]) Albert Köster, a. a. O., S. 271.

für die Dichtung hat bisher die Buchbildung unerlaubt das Wort.

---

Trahndorff hat uns belehrt (s. ob. S. 47 ff.), dass die Art schon die Gattung voraussetze, somit kann das Material der Art nur eine Einzeichnung in das Material der Gattung sein und eine Funktion in ihm. Das Stilgesetz der dichterischen Gattung hat Th. A. Meyer (s. ob. S. 13 ff.) im logischen Charakter der Sprache begründet, „die Worte und Gedanken der Sprache selber sind das Darstellungsmittel der Poesie"; denn das gesetzliche Gefüge des Mittels der logischen Mitteilung birgt in sich die Ordnung des Mittels der künstlerischen Darstellung. Verzweigt sich die sprachliche Mitteilung in den dichterischen Arten zu verschiedenen Funktionen der Mitteilung, so ermöglichen diese drei verschiedenen Beziehungen auch drei verschiedene Vorbedingungen zur künstlerischen Gesetzlichkeit der Arten, und auch diejenige des Dramas wird auf einer besonderen Richtung der sprachlichen Mitteilung zu gründen sein.

Hier endigt die Verzweigung der Beziehungen des ästhetischen Gegenstandes zum reinen Gefühl, in denen allein er seinen Bestand hat: der ästhetische Gegenstand überhaupt wird „gänzlich auf das Subjekt und zwar auf das Lebensgefühl desselben unter dem Namen des Gefühls, der Lust oder Unlust bezogen" [1]), der Gegenstand der Kunstgattung hat Bestand in der Beziehung zu einer besonderen Auffassungsweise dieses Subjektes, der räumlichen oder der musikalischen oder der sprachlichen, und endlich vereinzeln und sondern sich in dieser Auffassungsweise noch drei engere Be-

[1]) Kant, a. a. O., S. 204, Z. 7—9.

ziehungen und ermöglichen in der Korrelation des Kunstwerks auf die engere Funktion der Auffassungsweise den Gegenstand der Kunstart.

Diese Beziehung darf nicht einseitig werden, sie ist Wechselbeziehung; nicht Beziehung des Werkes auf das Subjekt, sondern Einbeziehung des Subjektes in den Organismus des Werkes. Die Relation muss zur Korrelation werden. Denn das Werk soll nicht dem Subjekte mitgeteilt werden, diese Beziehung bliebe nur logisch, sondern in Beziehung auf das reine Gefühl des Subjekts hat das Werk seinen ästhetischen Bestand, und die sondernden Gliederungen der Auffassungsweise des reinen Gefühls ermöglichen die Gliederung der Gattungen und Arten. In der Beziehung also und den Spezialisierungen der Beziehung gründet sich die Wesenheit des Kunstwerks. Das Subjekt des Beschauers oder Zuhörers steht nicht ausserhalb dieses Blutkreislaufes, sondern erzeugt sein Leben und seine Wärme. Das logische Subjekt dagegen steht ausserhalb des Objektes, und indem diese Trennung durch die Korrelation zwischen beiden aufgehoben wird, wird die logische Mitteilung zum künstlerischen Ausdruck überwältigt.

So darf auch das Subjekt, mit dem das Kunstwerk als Drama in Korrelation tritt, dieses nicht als Mitteilung empfangen, sondern die engere Auffassungsweise des dramatischen Subjekts konstituiert erst das Drama als solches, beide Faktoren stehen in fruchtbarer, zeugender Gemeinschaft.

---

Wir stellen mit dankbarer Genugtuung fest, dass die Gebiete der Lyrik und Epik in der gleichen Gesinnung schon umgrenzt und bemessen sind und unsere

Arbeit über das Drama die gleichartige Reihe nur abzuschliessen hat. Richard M. Werner [1]) hat die Lyrik umfassend und von vielen Blickpunkten aus behandelt, von denen einer auch unser ist, und Käte Friedemann [2]) das Epos mit einsichtiger Beschränkung auf das formale Element.

„Epos und Drama haben so vieles gemeinsam, was sie scharf von der Lyrik abhebt. Hauptsächlich kommen für sie drei Faktoren in Betracht: erstens der Dichter, zweitens der Stoff und drittens das Publikum. Ein Dichter behandelt seinen Stoff um zu wirken, er setzt ein Publikum voraus, auch dort, wo er hinter seinem Stoff verschwindet. Für die Lyrik dagegen kommen nur zwei Faktoren: Dichter und Stoff in Betracht; das Gedicht ringt sich aus seinem Innern los, und mit dieser Befreiung hat die Lyrik ihre Aufgabe vollständig erfüllt. Epos und Drama setzen voraus, dass sie gehört und gesehen werden: die Lyrik genügt sich selbst; Epos und Drama gehen vom Einzelindividuum aus und greifen auf andere hinüber, sie sind transgredient: die Lyrik bleibt im Einzelindividuum, sie ist statisch. — Jene sind mitteilend, diese dagegen ist festhaltend, wie ein Tagebuch, das jeder nur für sich schreibt. Man könnte geradezu sagen: Epos und Drama sind gesellige Gattungen, Lyrik ist eine einsame Gattung“ [3]). Allein mit dem Eros des Dichters steht das lyrische Gedicht in Korrelation, und in dieser besonderen Beziehung, die sich der Sprache als dem Element der Gattung einzeichnet, kraft dieser engeren

[1]) Richard M. Werner, „Lyrik und Lyriker“, 1. Aufl., Hamb. 1890.

[2]) Käte Friedemann, „Untersuchungen über die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung“. Berner Diss. 1908.

[3]) Richard M. Werner, a. a. O., S. 4, f.

Korrelation grenzt sich die lyrische Art in der dichterischen Gattung ab und gründet die ihr eigene Möglichkeit schöpferischen Erlebens. Die Lyrik beschreibt den engsten Kreis, sie ist nicht mehr als der blosse Mittelpunkt; denn der Eros umkreist hier nur sich selbst und kennt keine andere Anrede als an das Ich.

Im Epos tritt die zweite Person in die lebendige Linie, nicht anders als dass das Ich des Dichters den neuen Reichtum bezahlen muss. Der Rausch, der um sich selbst taumelt, die Ergriffenheit, die sich selbst ergreift, breitet sich zur Sachlichkeit eines Geschehnisses: „Herz, mein Herz, sei nicht beklommen" (H. Heine), weitet sich zur Geselligkeit mit dem zweiten Menschen: „Menschen, wenn Ihr die Hoheit kennt, die Ihr damals empfinget, da der Schöpfer der Welt Versöhnung wurde; so höret meinen Gesang" [1]). Nicht mehr bekennt das Werk sich als Kind der eigenen Schauer, vielmehr als empfangene Mär: dort das Bekenntnis des Erschütterten „mir gab ein Gott zu sagen was ich leide", hier der sachliche Eingang „Uns ist in alten maeren wunders vil geseit."

Der epische Dichter tritt zwischen sein Werk und den Zuhörer als der Vermittler und Erzähler, der die Märe leitet und deutet, und in dieser Korrelation des Werkes zum Zuhörer gründet sich die eigenartige Architektonik des Epos. „Dabei wird es sich zeigen, dass eine Einmischung des Erzählers nicht bloss da vorliegt, wo sie sich als solche aufdrängt, sondern fast überall dort, wo der Erzähler andere Darstellungsmittel anwendet als diejenigen, die er mit dem Dramatiker gemein hat" [2]). Die Sicherung der Eigenart des Dramas ver-

[1]) Klopstock, „Messias", erster Gesang, Vers 18—20.
[2]) Käte Friedemann, a. a. O., S. 5.

langt die Erkenntnis des epischen Elementes, und wir lassen uns willig von der Verfasserin weiterführen, um die Korrelation des Werkes zum Zuhörer, vom erzählenden Dichter ermöglicht, die Gesetzlichkeit des Epos begründen zu sehen. „Der Erzähler hat natürlich das Recht, sich auch der technischen Mittel des Dramatikers zu bedienen; denn ohne diese würde eine Erzählung wahrscheinlich monoton werden. Die ausschliessliche Anwendung dieser Mittel aber höbe das Wesen der epischen Kunst auf, die ja gerade das Ziel anstrebt, die Dinge im Spiegel eines betrachtenden Mediums erblicken zu lassen". (S. 17.) „Ueberall da, wo sich der Erzähler im Aufbau des Stoffes, in der Anwendung des retardierenden Moments und endlich in der Behandlung der Situation vom Dramatiker unterscheidet, tut er dies wesentlich dadurch, dass er sich als Erzählender zu erkennen gibt. Man streiche all das fort, was den Erzähler vorwiegend charakterisiert, und man wird — ein verschlechtertes Drama übrig behalten, eine Kunstform, die sich bedeutender Vorteile freiwillig begeben hat, ohne auf der anderen Seite das Ideal der dramatischen Form ganz zu erreichen." (S. 28 f.) „An die unerbittliche Logik des realen Geschehens, in der b nicht vor a und c nicht vor b kommt, ist der Dramatiker gebunden, denn lebendig Gegenwart ist ja das, was er anstrebt. — Der Erzähler ist an dieses Gesetz der strengen Chronologie nicht gebunden. Denn was er uns bringt, ist nicht Gegenwart, sondern Vergangenheit. In dem Augenblick, wo uns jemand eine Erzählung vorlegt, wissen wir, dass er bereits das Ende der Begebenheit kennt. Berichtet er also ein späteres Ereignis vor einem früheren, so muss er damit nicht notwendig die Täuschung er-

wecken wollen, als sei es wirklich früher geschehen, sondern er hat das Recht, den Stoff seiner Erzählung so anzuordnen, wie es ihm am wirksamsten erscheint.“ „Für uns ordnet er jetzt seinen Stoff, wir sind seine Zuhörer, und nicht selten zieht er uns sogar ins Geheimnis und vertraut uns an, warum er die Begebenheiten in dieser oder jener Reihenfolge erzähle, warum er diese und jene technischen Mittel anwende.“ (S. 6.)

(Es wäre verwunderlich, wenn nicht schon frühere Ueberlegungen auf diese einfache Erkenntnis des Epischen gekommen wären: zu der historischen Uebersicht bei Käte Friedemann (S. 1) weisen wir auf Th. Vischers gleiche Auffassung hin, „Aesthetik“, S. 1265, ebenso Chr. Felix Weisse, „System der Aesthetik“, 2. Teil (S. 253).

---

„Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide (der Epiker und Dramatiker) zu handeln haben, aus der Natur des Menschen herleiten, so müsste man sich einen Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht schwer halten zu entwickeln, was einem jeden von diesen beiden Dichtern frommt“ [1]). Der Weisung Goethes folgend wollen wir der Korrelation des Rhapsoden mit seiner Zuhörerschaft die Korrelation des Mimen mit seinem Zuschauerkreis gegenüberstellen und an der Entwicklungsgeschichte des Dramas in Griechenland die wirkenden Kräfte erkennen.

[1]) Goethe, „Ueber epische und dramatische Dichtung“, Bd. 36, S. 149.

Wilamowitz-Moellendorff hat von neuem die chorische Lyrik der Boxtänze als Mutterboden der Tragödie nachgewiesen. Obwohl diese Dithyramben von Masken vorgetragen wurden, wäre es doch „verwegen", „darin bereits ein dramatisches Spiel zu sehen, wenn einmal statt des gewöhnlichen Menschenchores Satyrn auftreten. Daraus war wohl das Drama leicht zu schaffen, aber zu schaffen war es immer noch, und es war mehr als ein Schritt nötig" [1]). Noch waltete jene Korrelation, die für das Epos wie für den antiken Chor die Technik bedingt hatte, noch bestand sie zwischen Dichter und Zuhörer, denn noch „sind der Dichter und das Publikum höchst konkrete Personen, und ist der Chor gar keine Person" [2]). Dieser spielt noch keine „Rolle", er hätte „hinter einem Vorhang" vortragen können, so das man von aller Persönlichkeit abstrahierte und die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte" [3]). Indem Thespis als Sprecher dem Chore gegenübertretend mit der Maske die Gestalt des Gottes selbst annahm, tat er den entscheidenden Schritt: das rhapsodische Element des Chores und sein vermittelnder Dienst ist aus der Korrelation hinausgeschoben und schon eine neue in Kraft. Denn dieser Schauspieler ist nicht bloss der Sprecher der Worte für den Zuhörer, nicht mehr ein gleichgiltiges Vehikel, vielmehr spielt er den Gott, ist er der Gott: so wie er da geht, spricht und handelt, nimmt ihn die Menge als das Individuum, dessen Namen er trägt, mit dessen Abgang hinter die Szene auch seine Wirkung ein Ende hat. Er kann sich

---

[1]) Wilamowitz-Moellendorff, „Einleitung in die griechische Tragödie", S. 84. (1. Aufl., Berlin, 1907.)

[2]) Ebendort, S. 75.

[3]) Goethe, a. a. O., S. 152.

nicht wie der noch lyrische und rhapsodierende Chor hinter einem Vorhang verbergen und dennoch wirken: in seinem bildhaften Auftreten muss er erschaut sein. Die neue Korrelation ist enger als die epische: Dichtung und Zuschauer stehen in unmittelbarer Bindung.

Nur eine eminente Steigerung des seelischen Miterlebens, exstatische Spannung aller fühlenden Kräfte ermöglichte die Geburt dieser neuen Unmittelbarkeit, die den Rhapsoden aus der Beziehung schiebt, um den Zuschauer in den Wirbel des Spieles selbst zu ziehen. „Die Erregungen, die unsere Seele schütteln, ziehen unseren Körper in Mitleidenschaft und verlangen nach sinnlicher Entladung. Auf der höchsten Stufe der Intensität seelischen Miterlebens stellt sich von selber der Drang auch nach körperlichem Miterleben ein. — Denn erst wo sich aus der Energie des seelischen Miterlebens das Körperliche wie ganz von selbst einstellt, ist der Grund für das Drama grossen Stils gelegt“ [1]). Sondern sich Drama und Epos gemeinsam von der Lyrik, die sich auf der Korrelation des Dichters mit sich selbst gründet, indem sie beide die zweite Person, das Publikum, in die Korrelation ziehen, so zeichnet sich das Drama im Unterschied vom Epos dadurch der dichterischen Gattung ein, dass die Sprache, das allgemeine Mittel der Gattung, sich spezialisiert zur Korrelation mit dem idealen Zuschauer. Ihre Worte sind nicht nur gesprochen, sind zugleich Geschehnis, ihr Gehalt ist gestaltet in schaubaren Gesichten. Nicht erzählt wird ein Inhalt in Worten, die Worte selbst sind der Inhalt und werden als Gegenwart und Sichtbarkeit erlebt.

Diese Vereinzelung und Sonderung muss die Sprache, das Mittel der Gattung, eingehen, um das

[1]) Th. A. Meyer, a. a. O., S. 108 f.

Drama als dichterische Art zu erzeugen, in dieser engeren Beziehung auf das sprachliche Auffassungsvermögen gründet sich seine Gesetzlichkeit. Es ist nicht nur die Abgrenzung vom Epos, die sich in der Korrelation mit dem Zuschauer bestimmt, vielmehr die systematische Grundlage des Dramas, die ihm immanente Methode dichterischer Verwirklichung. In ihrem Fortgang hat die Untersuchung zu erweisen, dass dieses formale Prinzip die Grundformen des Dramas, zumal sein in Inhalt und Form einheitliches Element erzeugt.

Ehe diese fruchtbarste Aufgabe angegriffen wird, muss die Korrelation mit dem Zuschauer auf unsere vorhergehende allgemeine Untersuchung zurückgerichtet und gerechtfertigt, zunächst der verfängliche Einwand abgetan werden, dass mit der Tendenz auf die Sichtbarkeit die Art über die Grenzen der Gattung hinausgreife, dass das Drama nicht allein in einer besonderen Beziehung der Sprache, vielmehr auch kraft einer besonderen Anleihe bei der bildenden Kunst Bestand habe. Das Drama erscheint ein Gemische aus Dichtung, Malerei und Plastik und die Literaturwissenschaft nicht als einzig zuständige Disziplin der Wissenschaft. In der Tat hat Hugo Dinger eine „Dramaturgie als Wissenschaft" begründen wollen und der Literaturwissenschaft die Zuständigkeit abgesprochen, und Robert Hessen schreckt nicht vor der Erkenntnis zurück: „Die dramatische Kunst ist gesteigerte Dichtung und Plastik zugleich. Sie fasst beide zusammen und greift mit so verdoppelten Kräften über beide weit hinaus"[1]). Das dramatische Bild hat mit dem maleri-

[1]) Robert Hessen (Avonianus), „Dramatische Handwerkslehre", S. 6 (2. Aufl., Berlin, 1896).

schen oder dem plastischen Bilde zwar die Sichtbarkeit gemein, aber nur diese; die Gemeinsamkeit ist also auf diejenige des aufnehmenden Organs beschränkt. Ebensowenig fliessen Musik und rhapsodischer Vortrag ineinander, obwohl beide Verlautbarungen sind und gemeinsam das Gehör als Bedingung ihrer Aufnahme erfordern.

Es ist nicht das Problem des dramatischen Bildes, dass die Bühne sich der Plastik der Körper bedienen muss — die Aufgaben der Plastik gehen keinen Dramatiker etwas an — sie ist nichts als das Vehikel für das sichtbare Nacheinander der Handlung. Nicht in der Darstellung des schönen Nebeneinander eines Einzelbildes löst sich die Aufgabe des Dramatikers, sondern in dem Nacheinander einer kontinuierlichen Reihe von Bildern, einer stetigen Kette von Bildmomenten.

Besteht eine Sichtbarkeit auch nicht ohne das räumliche Nebeneinander, so ist dennoch nicht dieses, sondern die zeitliche Folge des Räumlichen in einer sich fortzeugenden Reihe von Bildmomenten das Wesen des Dramas.

Es ist nicht bildlich, sondern bildhaft.

Nicht in der ruhigen Kontemplation des Beschauers, sondern in des Zuschauers selbstvergessenem Hingerissensein äussert sich die Korrelation.

„Die Schauspieler bewegen sich wie die Figuren des Malers im Raum; beim Maler ist Höhe und Breite des Raums, in welchen er seine Figuren setzt, bedingt durch diese Figuren selbst und ihre Bedeutung, beim Schauspiel durch die Höhe der Gallerie und die Breite des Parterres“[1]). Jede Linie des Bildes ist nicht räum-

[1]) Th. A. Meyer, a. a. O., S. 99.

lich, sondern dynamisch bestimmt. Die Sondergesetze dieses Sichtbaren, die Leonardos Traktat wohl behandeln musste, haben Shakespeare nie den Kopf zerbrochen: von dem unmalerisch kahlen Brettergerüst der eigenen Zeit erschütterte er vielleicht unmittelbarer als von unseren reichen Tiefenbühnen, denen die vorzüglichsten Maler mit selbstloser Hilfe dienen. Mag das dramatische Bild zu räumlich noch so unschöner Darstellung kommen, an seinem ihm immanenten dramatischen Gewicht verliert es nichts: das fürchterliche Fest der Mariamne im vierten Akt der Hebbelschen Tragödie mag mit noch so dürftigen Mitteln räumlicher Kunst dargestellt werden, gleich gewaltig bleibt dieser dramatisch wirksamste Griff, durch den Kontrast des sich selbst höhnenden Festes den Schmerz Mariamnens bildhaft zu machen und bei des Herodes Eintritt in den falschen Jubel das peinigende Leid der Unstimmigkeit dieser beiden Charaktere in einem dramatischen Bild zur ergreifendsten Sichtbarkeit zu bringen: „Der Tod, der Tod, der Tod ist unter uns, unangemeldet, wie er immer kommt“ (Vers 2526 f.), eintritt in den lachenden Schmerz des unter ihrer fürchterlichen Maske sich selbst vernichtenden Weibes. Hier bleibt kein epischer Rest im Worte stecken, nichts im Dialog, das nicht zur dramatischen Sichtbarkeit sich verdichtete, keine Qual, die nicht zum Bilde würde und in dieser ergreifenderen, weil gegenwärtigen Form den dramatischen Schauer errege. Diese Tendenz zum Bildhaften, die Forderung zur Schau ist in das Drama selbst gelegt, eingeborene Form, immanente Gestalt, die keiner malerischen Zutat bedarf. Was der Regisseur an solchen Werten zufügt, über die Notwendigkeit des Bildhaften hinaus, ist als Problem der räumlichen Gliederung eine

neue Aufgabe aus fremdem Kunstgebiet und kommt von dem Schein der Unnotwendigkeit nicht los. Das Notwendige aber ist im Drama selbst gestaltet und bedarf zur Bühnendarstellung nur einer ehrfürchtigen Uebersetzung. Mag es erst durch die Aufführung zur eindringendsten Wirkung kommen — auf der Bühne, nicht im Bücherschrank ist sein Platz, und wir wollen dem bühnenfremden und nur literarischen Leben des Dramas keineswegs das Wort reden —, so sind gleichwohl die Bedingungen zu dieser Wirkung schon im Drama selbst objektiviert. Rein dramatische Werte fügt die Bühne nicht neu hinzu, sie ist nur Maschine der Uebersetzung. Dass der Regisseur und Schauspieler dem Dichter gleichartig sein müssen, ist eine andere Frage; auch Th. Vischer behandelt das Problem der Bühne als ein vom Drama gesondertes selbständig in einem Anhang „Die Schauspielkunst“ [1]). Wenn anders die Korrelation mit dem Zuschauer eine besondere Beziehung der Sprache ist und die Einzeichnung der bildhaften Form den Kreis der dichterischen Art nicht überschneidet, so sind wir bisher der Satzung des allgemeinen Teils gefolgt: in dem sprachlichen Mittel der logischen Mitteilung muss als eine besondere Beziehung die Abgrenzung des Dramas gesteckt und die Grundbedingung seiner Struktur gesucht werden.

Zugleich hat damit die ungeformte Sprache der logischen Mitteilung den ersten Schritt aus ihrer Unbefangenheit zu einer ästhetischen Gliederung getan: zwar ist sie auch in dieser vereinzelten Beziehung noch logisch, allein sie kommt dem Eros entgegen und

[1]) Fr. Th. Vischer, „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen“, Heft 5, „Die Dichtkunst“, § 921 und 922. (1. Aufl., Stuttgart, 1857.)

bietet ihm in dieser Sonderheit erst die Möglichkeit, einen dichterischen Gehalt zum Gegenstande zu verwirklichen. Nicht die Sprache allein, erst ihre Verzweigung zur Art ermöglicht das Kunstwerk. Schon der Akt dieser Verzweigung ist ein Schritt vom Logischen zum Aesthetischen, wenn auch auf rein logischem Gebiet, und die weiteren Stufen der Bedingtheit werden bis an die ästhetische Grenzlinie heranführen.

Die Bezeichnung „Korrelation mit dem Zuschauer" bedeutet zugleich die Ueberwindung der Mitteilung zum Ausdruck: der Zuschauer ist nicht der psychologische, dem durch eine Gebärde oder Pantomime etwas mitgeteilt wird, er steht nicht aussen, sondern ist der korrelative Faktor, der die Gesetzlichkeit und Art des Dramas begründet. Im individuellen psychologischen Sinne versteht Schiller den Zuschauer, wenn er von der Tragödie neben „der strengen geraden Linie" „eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer" verlangt, „von der der tragische Poet sich nicht dispensieren kann, der Hinblick auf einen Zweck, den äusseren Eindruck, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz erlassen wird"[1]). Die Korrelation mit dem Zuschauer hat nichts mit dieser äusseren Rücksicht des einzelnen Dichters auf sein besonderes Publikum zu tun, das wäre Politik oder Pädagogik, so würde der Zuschauer ein Subjekt der Mitteilung, nicht des Ausdrucks. Die Korrelation aber ist die Methode der dramatischen Form, dem Drama ebenso immanent wie der Malerei die Perspektive, welche hier die Korrelation mit dem Beschauer darstellt. Ebenso wie der einzelne Maler von seinem Bilde einige Schritte zurücktritt und sich selbst zum psychologischen Beschauer

[1]) Schiller an Goethe am 12. Dezember 1797.

macht, ohne dadurch auf die Methode der Perspektive irgend einen Einfluss auszuüben, so kann auch der Dramatiker jene „gewisse Berechnung auf den Zuschauer" anstellen oder unterlassen, ohne dadurch die unabänderlich konstitutive Korrelation mit dem Zuschauer zu verletzen. Verlangt Leonardo vom Lehrgang des Künstlers, „dass der Bursche zuerst Perspektive lerne[1]), so verlange man vom Dramatiker, dass ihm die Korrelation mit dem Zuschauer ins Blut eingegangen sei, als Ausdruck und Form aus ihm wirke, nicht als berechnende Rücksicht auf Wirkung.

Kommt Romeo mit seinen Freunden auf das Fest der Capulets, so wäre es mit zwei Worten gesagt, dass er von diesem irgendwie gehört habe; da aber diese Szene der erste Schritt zur tragischen Verwicklung ist, muss auch der Anstoss zu ihm vor den Zuschauer treten, nicht vor den Zuhörer, und so muss Romeo von dem analphabetischen Diener angehalten werden, die Einladeliste vorzulegen (I, 2). Dass Romeo später (V, 1) im Besitze von Gift ist, wäre weder für seine, noch für Shakespeares unruhvolle Zeit des Erwähnens wert. Da es sich aber um den Eingang in die Katastrophe handelt, und dieser nicht mit zwei auch noch so natürlichen Worten erzählt werden darf, sondern vor den Zuschauer treten muss, lässt Shakespeare den Flüchtling auf der Strasse allmählich des alten Apothekers Haus wiedererkennen und sich dort vor unseren Augen das Gift beschaffen.

---

Wie das Drama an seinen beiden Geburtsstätten aus dem orgiastischen Rausch einer einheitlich bewegten

[1]) Leonardo da Vinci, „Malerbuch", herausgegeben von Woldemar v. Seydlitz, S. 32. (Berlin 1910.)

Menge erwuchs, in Griechenland aus dem Massentaumel des dionysischen Orgiasmus, im germanischen Europa aus den Flammen der Kreuzfahrer und den ekstatischen Umzügen des Franziskanerordens, so bleibt die entwicklungsgeschichtliche Bedingung der Einheit der Menge auch eine konstitutive: der Zuschauer bedeutet nicht die Summe der Einzelnen, sondern die zur Einheit zusammengeschlossene Schau der Menge.

Es ist natürlich, dass diese beiden Wesenheiten, die engste Korrelation zwischen Spiel und Zuschauer sowie die Zusammenschliessung der Einzelnen zur Einheit, ihre psychologische Beachtung und zumal am Theaterbau eine Illustrierung finden. Die Infektion des Theaters durch die Oper ist am verderblichsten im Bau des Zuschauerraumes: sie hat den Zuschauer aus dem Spiel zur Isolierung in den trennenden Logen und Rängen hinausgeschoben. Das griechische Theatron gewährte von jedem Platze den ergreifenden Blick über die ganze bebende Menge, der Einzelne fühlte sich als getriebenen Blutkörper im Kreislauf eines einheitlichen Organs in Spiel und Tanz unmittelbar hineingezogen. Erst die letzten Jahre erkannten wieder als Aufgabe des Theaterbaus, „aus dem innersten Wesen der dramatischen Kunst die Bühne zu folgern und aus der Bühne das zu ihr gehörige Zuschauerhaus und beides als organische Einheit mit den erforderlichen Nebenräumen zu einem Zweckbau zusammenzuschliessen“[1]). Von den mancherlei Neuerungen des Münchener Künstlertheaters wurde wenigstens diese Aufgabe richtig gestellt, und der unparteiische Wilhelm von Scholz erkennt sie als gelöst: „In den Kreisschnitten seiner keilförmigen Zu-

[1]) Georg Fuchs, „Die Revolution des deutschen Theaters“, S. 110. (Leipzig 1909.)

schauerräume ist das vielköpfige Individuum wundervoll zusammengefasst. Alle Augen des Gesamtwesens können von der ansteigenden Lagerfläche, die ihm der Architekt anwies, mühelos sehen. Steigend, fallend, und nach allen Seiten können die seelischen Energien sich fortpflanzen. Die Grundlage für die höchsten Wirkungen, die Möglichkeit der Eindruckseinheit ist gegeben. — Hier ist nicht nur die Einheit des Publikums in sich grösser, sondern auch die Verbindung von Bühne und Publikum ist unendlich viel enger als früher. Die Bühne ist nicht mehr ein Haus für sich, nicht mehr eine fremde, ein wenig zum Einblick geöffnete Welt. Sie ist der architektonische Abschluss des Zuschauerraumes und drängt das Drama mit der nahen Rückenwand des Prospektes an die Rampe, ins Zuschauerhaus hinein. Wir sind im Drama, das Drama ist in uns“[1]).

Mögen die Neueren noch so intim die Bühne in den Zuschauerraum hineinbauen, durch Aufführungen im Zirkus die geschlossene Wirkung des griechischen Theatron erstreben oder gar ein Festspielhaus in griechischem Mass und Typus bauen, gleichwohl wird das neuere Drama die antiken Schauer umsonst beschwören, denn ihm fehlt der Widerhall des Chores. Er vollendet die Idealisierung[2]) der Zuschauer und ihre Vereinheitlichung, in ihm rettet sich das Drama vor dem Zufall der empirischen Menge und zwingt sie zur beständigen Zusammenschliessung, indem sie sie hineinzieht in das Spiel und ihr die eigentliche Abstimmung einer zuverlässigen Resonnanz gibt. Der Chor „empfindet als Zuschauer im Stück, als künstlerischer Aus-

[1]) Wilhelm v. Scholz, „Das Münchener Künstlertheater“, in „Kunst und Künstler“, Jahrg. 6, Heft 11, S. 446. (Berlin 1908.)

[2]) August Wilhelm Schlegel, Werke Bd. 1, S. 77.

zug aus der empirischen Menge der Zuschauer diesen vor; die pathologische Gewalt, womit die letzteren ergriffen werden, ist schon dadurch gebrochen, dass ihr Gefühl hier überhaupt geläuterten Kunstausdruck findet“ [1]). Jetzt kommt der Gedanke nicht mehr auf, der Zuschauer sei ein äusseres Subjekt, die bildhafte Form nur eine Mitteilung, nicht eine dichterische Ausdrucksform; denn das Drama ist im Zuschauer geboren und der ästhetische Zuschauer in ihm.

Die drei genug mitgenommenen Einheiten des Dramas sind nichts als drei Radien desselben Mittelpunktes: „Und was heissen nun drei Einheiten —? Ist es nicht die eine, die wir bei allen Gegenständen der Erkenntnis suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt gibt, aus dem wir das Ganze überschauen können? — Hundert Einheiten will ich Euch angeben, die alle doch die eine bleiben“. „Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen, aber nicht klassifizieren“ [2]).

---

Erweist sich so die Korrelation mit dem Zuschauer nach allen Seiten hin fruchtbar, erscheint sie als der geistige Lichtwurf, der die inneren Gestalten auf die dramatische Fläche projiziert, als die Methode der inneren Schau dramatischer Gesichte, so werden alle dichterischen Stoffe, die sich nicht verengend zur lyrischen Eindringlichkeit in der Korrelation des Dichters mit sich selbst und nicht sich weitend zur epischen Allheit in der Korrelation mit dem Zuhörer verwirklicht werden, nur in ihr noch eine Möglichkeit der Formung finden. Ist diese reine Form des Dramas einmal als

[1]) Fr. Th. Vischer, a. a. O., S. 1411.

[2]) Reinh. Lenz, „Anmerkungen über das Theater“, 1774.

Ideal gefasst, so ist es mit ihrer Reinheit auch unverträglich, dass das lyrische oder epische Element berechtigten Zutritt habe, so viele Mischformen auch der empirische Blick des Geschichtlers finden möge: das von Ort und Zeit bedingte Einzelwerk kann nur stufenweise sich der Vollkommenheit nähern, erreichen wird es sie nie, wohl aber wird es stets das Mühen verraten, lyrische oder epische Einschläge in dramatische Form zu verkleiden. So mag das morgendliche Gespräch zwischen Romeo und Julia im dritten Akt den Tagliedern der mittelalterlichen Lyrik sein Vorbild verdanken, hier wird das Lied zur rein dramatischen Form: endlich der Rausch des umworbenen Glückes trotz des düsteren Schicksals, süsse Schwüle der Erfüllung im freundlichen Bilde über dem drohenden Abgrund, den beide vergassen. Das wehmütige Gehen-Müssen und Nichtgehen-Wollen jagt durch die Szene schon für sich den dramatisch getriebenen Puls, und im Gefüge des Ganzen hat sie das Gewicht, alles Licht der nur flüchtig gewährten Höhe und die schwindlige Fährlichkeit des schmalen Grates im dramatischen Bilde vor den Zuschauer zu stellen, ohne das dem ganzen Bau dieses Dramas Dachfirst und Kuppel fehlten.

Wenn wir das griechische Drama in unablässigem Kampfe gegen die epische Herkunft gewahren, so begreift er sich aus derselben Aufgabe, alle Einschläge der anderen dichterischen Arten in der bildhaften Form neu zu erzeugen, und wenn dem Griechen die kultliche Bedeutung des Dramas und seine Scheu vor dem Mythos nur eine geringe Freiheit der Erfindung liessen, ihm episch geborene Stoffe vorlegten und nur eine Wiedergeburt der Form gestatteten, so erkennen wir hier eine besondere künstlerische Schwierigkeit, da doch der In-

halt der Form eingeboren und beides in einheitlicher Schau gestaltet sein muss. Das griechische Drama ist in seiner kultlichen Gebundenheit denn auch selten zur reinen Form seiner Art gekommen, wusste aber aus der Not eine Tugend zu machen und schuf sich aus dem ursprünglich epischen Botenbericht ein vorzüglich dramatisches Mittel. Bedeutet innerhalb des Dramas der epische Botenbericht nur Mitteilung, nicht Ausdruck, so ist schon die Teichoskopie eine dramatisch reine Form; denn wird auch nicht der Inhalt der Meldung bildhaft, so doch ihr Zustandekommen und ihr blut-hafter Gehalt. Sie ist nicht nur Mitteilung, keine Vergangenheit unterbricht das Erleben der Gegenwart, sie selbst hat Gegenwart und bildhaftes Sein. Mit der gleichen formalen Kraft, die in der Teichoskopie entferntes, unsichtbares Leben in die bildhafte Gegenwart hineinzieht, lässt Aeschylus das innere Auge der Kassandra schaudern vor dem Fürchterlichen, das ihr der pythische Gott im argivischen Palaste zu sehen nicht erspart, und stellt, da er den Mord des Agamemnon selbst nicht bildhaft machen kann noch darf, die Seherin und den Schmerz der Seherin, dem niemand je geglaubt, vor den Zuschauer. Das Nicht-zu-Sehende ist in seiner Wirkung zu sehen, und das Entfernteste tritt vor uns hin. Der „Oedipus“ zeigt die Ueberwindung der epischen Gebundenheit als vollendet. Die Gegenwart ist die Resultante der Vergangenheit, und das Sichtbare nur eine Wirkung des Unsichtbaren, aber die Vergangenheit und alle Worte von ihr sind entwertet, weil aller Wert in ihrer Wirkung auf die Gegenwart liegt: nicht die Vergangenheit des Oedipus ist der Inhalt, sondern sein Zusammenbruch unter dieser Vergangenheit, und dieser Inhalt tritt restlos zur Bild-

haftigkeit geformt vor den Zuschauer. Zu rückhaltloser Ehrfurcht zwingt die Bildnerkraft des Dichters, die ununterbrochene Reihe epischer Berichte in ihrer inhaltlichen Mitteilung entwertete, indem sie die bildhafte Form ihrer Wirkung ins Ungeheure steigerte, die aus dem überall grundliegenden epischen Boden einen so reinen, einartigen Stamm hervortrieb.

---

Der Schluss liegt nahe, den Oedipus ein vollkommenes Drama zu nennen, aber er vergisst, dass das Ideal unerreichbar bleibt und es auch an die Vollkommenheit des bildhaften Dramas nur Annäherungen gibt. Der Nachweis, dass ein dichterischer Gehalt überhaupt nicht restlos in die bildhafte Form aufgehen kann, ist erst später von dem ihr immanenten Inhalte aus zu führen, hier sei nur auf die Spannweite in der Bezeichnung „Korrelation mit dem Zuschauer" hingewiesen, die schon bei der blossen Gegenwart des dramatischen Spiels ansetzt — und die hat auch die Sprachhandlung —, zugleich aber über die Gegenwart und Sprachhandlung hinaus zu der sinnlichen Schau der Bildfolge strebt. Dass auch über den „Oedipus" hinaus Annäherungen an die bildhafte Form möglich sind, soll eine Gegenüberstellung mit dem „Guiskard" Heinrich von Kleists belegen; wir lassen dann ein kurzes Wort über andere Dramen dieses zumeist noch immer verkannten, grössten deutschen Dramatikers[1]) hören, in dessen dichterischem Aufstieg die Korrelation

[1]) Das kürzlich erschienene, umfassende und grundlegende Werk von Heinrich Meyer-Benfey „Das Drama Heinrich von Kleists" (Göttingen, 1911) ist mir zu spät in die Hand gekommen, als dass ich mich mehr als nur im Allgemeinen auf es berufen könnte.

mit dem Zuschauer die Bewegungsachse war, und wollen an ihnen die Erkenntnis von dem Wesen des analytischen Dramas und des Theatralischen erhellen, um nach solcher Klarstellung der Korrelation des Dramatikers nachzuweisen, wie diese in der Erzeugung ihres eigenartigen Inhalts und somit des einheitlich geschlossenen Elementes systematisch fruchtbar wird.

Der Vorwurf der Eingangsszene ist in „Oedipus" und „Guiskard" der gleiche; das von der Pest befallene Volk bittet seinen Fürsten um Befreiung von der Plage. Die Bitte setzt ein kindliches Vertrauen in die Macht des Führers voraus, und es kommt darauf an, dieses Vertrauen bildhaft zu machen und die Bedeutung des Fürsten für sein Volk vor den Zuschauer zu bringen. Erschüttert folgt der Blick dem griechischen Volk, das den von Pest geätzten eigenen Körper vor das Tor des verheissungsvollen Palastes wirft und die vom Beten müden Arme empor zum Herrscher hebt. Bildhaft im grössten Grad! Gegenwärtig sind wir bei dem Flehen des Priesters:

„Nun hielt ich Göttern nicht dich gleich, als ich mich hier
Mit diesen Kindern niederliess an deinem Herd,
Doch für der Menschen Ersten, in dem Wechselgang
Des Lebens und in Götterschicksalsfügungen."
(Vers 31—34. Georg Thudichum.)

Vor dieser formalen Reinheit verstummt jeder Zweifel und möchte eher die Idealität der Aufgabe preisgeben, nur der von Kleists „Guiskard" Kommende wagt die Frage: Zwar höre ich des Priesters vertrauensvolles Flehen, doch kann nicht, was hier noch im Worte steckt und nur Versicherung der Rede ist, bildhaftere Form gewinnen, das Wort zum sichtbaren Geschehnis

sich verdichten? Indem Kleist den Fürsten nicht von Anfang dem Volke gegenüberstellt, sondern sein Erscheinen zu dem bedeutendsten Ereignis macht, um das das Volk sich lange müht und ängstet, bis er endlich begrüsst von Jubel und von hochgeworfnen Mützen auftritt, indem er so das Vertrauen des Volkes, das im „Oedipus" nur eine Versicherung ist, zu sichtbarem Geschehnis streckt, hat er denselben Inhalt bildhafter geformt als Sophokles.

(Eine andere Frage ist, ob der Gesamtvorwurf des „Oedipus" in seiner grösseren Eindeutigkeit als der „Guiskard" eines so gewichtigen Einganges bedurfte wie dieser.) Das Erscheinen Guiskards ist die Offenbarung im Fragment, alles Vorhergehende sind nur Stufen der Enthüllung, die zu ihr hinaufsteigen, und von diesem Blickpunkt aus angelegt. Das harrende, dumpf tosende Volk kennt in der Trägheit der Qual noch nicht den Zweifel, dass es umsonst den Führer riefe. — Durch Helenas sich selbst verwirrendes Wort zuckt schon ein falbes Licht: der Guiskard schläft? Steht aber nicht die Sonne schon „hoch im Scheitel"? Unruhvoll jagen Stimmen aus dem Volk, und sinnend senkt der Greis sein Haupt: „Seltsam!" — Da winkt verstört der Normann, der die Nacht die Wache vor Guiskards Zelt hatte. Und peitscht die Angst auch nur drei kriegsverwitterte Köpfe zusammen, verharrt die Menge noch in unruhvollem Nichtwissen, das Feuer der Verzweiflung fing:

„Der erste Krieger: Ihr Ewigen!
Der Greis: Und nun
Meinst du, er sei unpässlich, krank vielleicht —?
Der erste Krieger: Krank? angesteckt —!
Der Greis (indem er ihm den Mund zuhält): Dass du verstummen möchtest!" (Vers 166—68.)

Es folgt die mit unheilvoller Spannung geladene Szene, in der die Vettern sich um das Erbe des kranken „gekrümmten Tigers“ zanken. Vorn wissen drei Krieger um das fürchterliche Schicksal, aber das Volk wartet noch immer auf seinen Herrn. Um so härter trifft der schlimme Schlag: „Der Guiskard fühlt sich krank.“ Nun stöhnen in Ohnmacht des Jammers die Stimmen aus dem Volke:

„Eine Stimme: Ihr Himmelsscharen, ihr geflügelten,
So steht uns bei!
Eine andere: Verloren ist das Volk!
Eine dritte: Verloren ohne Guiskard rettungslos!
Eine vierte: Verloren rettungslos.
Eine fünfte: Errettungslos
In diesem meerumgebnen Griechenland!“ (Vers 331—335.)

Vernichteter kann ein Volk nicht sein als dieses, hoffnungsloser nicht, da sein Vertrauen zu dem Fürsten und diese Hoffnung auf Rettung aus Pest und Fremde nun dahin ist. Die unmittelbare Gegenwart dieses Zusammenbruchs, bis in die feinste Schattierung zur bildhaften Form verdichtet, zieht den Zuschauer mit in den ohnmächtigen Wirbel der Verzweifelnden, und nur diese Eindringlichkeit der dramatischen Form lässt ihn stärker als in „Oedipus“ die Abhängigkeit der ordnungslosen Massen vom ordnenden Herrscher empfinden und wirft seinen Kopf zum gleichen Jubel empor wie die Köpfe in der Orchestra, als jetzt der Ruf über die ringenden Hände springt: Der Guiskard naht! Schon sieht ein Knabe auf dem Hügel ihn mit dem Panzer sich bekleiden;

Der Knabe: Jetzt seht, o seht doch her! — Da ist er selbst!
Das Volk (jubelnd): Triumph! Er ist's! Der Guiskard ist's!

Der formale und inhaltliche Anstieg im Fragment führt zu Guiskards Erscheinen als der Höhe; eindringlicher, weil bildhafter als im „Oedipus", ist seine Bedeutung hier dargestellt und muss es sein, weil das Erscheinen des von der Pest benagten Fürsten fragwürdiger ist als das des gesunden.

Hat sich das Vertrauen der Masse zum Führer stufenweise von der nur epischen Erwähnung bis zum bildhaften Gesicht versinnlicht, so ist auch die Gestalt des Führers schrittweise aus der epischen Ferne in die dramatische Nähe gerückt, und dieses Beispiel zeigt nicht nur eine lückenlose Einfügung von Inhalt und Form, sondern auch eine belehrende gradweise Ueberwindung der epischen Korrelation durch die Korrelation mit dem Zuschauer: im gleichen Masse, wie Guiskards Gestalt an Symbolschwere gewinnt, tritt sie in die Sichtbarkeit der bildhaften Form. Helenas massvolle Mahnung und unklarer Bericht sind kaum entfernt vom Rhythmus des Rhapsoden. An des Normannen Schreckensbotschaft gewinnt die Wirkung schon den Vordergrund vor dem Inhalt des Berichtes — Wirkung aber ist bildhafte Wirkung auf die dramatische Gegenwart — und schlägt mit Abälards Worten den Unglückskreis um das ganze Volk: Guiskards Geist, ist er auch selbst nicht sichtbar, gewinnt Gesicht in der Klage der Mannen. Doch schon sieht der Knabe ihn selbst und in dieser Teichoskopie tritt seine Gestalt hinüber in die unmittelbare Korrelation mit dem Zuschauer und diese wird vollkommen mit seinem Hervortreten aus dem Zelt.

Erhellt aus dem Vergleich des „Guiskards" mit dem „Oedipus" die Idealität der reinen Form des Dramas, so hat diese Anführung ihren Zweck erreicht,

und die neue Frage des Bewunderers: wie könnte überhaupt etwas Vollendeteres als der „Guiskard" möglich sein, beantwortet Kleist selbst: „Töricht wäre es wenigstens, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk (den „Guiskard") setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muss, für mich zu schwer ist. Ich trete vor einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im voraus, vor seinem Geiste"[1]). Dieses Jahrtausend aber ist die Ewigkeit.

---

Die urtümliche Kraft des Genies ist die schöpferische Allmacht, der sich keine neue Form, kein neuer Gehalt versagt, sein Merkwort ist die unendliche Spannung des Eros, die jede Gestalt geistiger Geburt vollendet ans Licht treibt, weil ihr elementarer Auftrieb dem Reich der unendlich vielen Formen entsteigt, dem Reiche der „Mütter". Es war derselbe Frühling desselben Jahres, in dem Kleist den vorbildlichen „Oedipus" im tragischen Ton und dramatischen Wurf erreichte und zugleich mit vornehmster Selbstherrlichkeit über die stoffliche Gebundenheit demselben „Oedipus" ein formales und inhaltliches Gegenbild göttlicher Komik zur Seite stellte, „Der zerbrochene Krug". Beide geben dem gleichen Thema, dass einer über sich selbst zu Gericht sitzt — nur dass es dort der unwissende, tragische Tor, hier der wissende, komische Betrüger ist — dieselbe Form: die dramatische Analysis. Das Bedenken, dass das analytische Drama sich der Korrelation mit dem Zuschauer entzöge, weil sein Inhalt eine Vergangenheit oder die Enthüllung einer Ver-

[1]) Heinrich von Kleist an Ulrike von Kleist am 5. Oktober 1803.

gangenheit ist, äussert Goethes Brief an Ad. Heinrich Müller am 28. August 1807: „Der zerbrochene Krug hat ausserordentliche Verdienste, und die ganze Darstellung drängt sich mit gewaltsamer Gegenwart auf. Nur schade, dass das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört. Das Talent des Verfassers, so lebendig er auch darzustellen vermag, neigt sich doch mehr gegen das Dialektische hin; wie er es denn selbst in dieser stationären Prozessform auf das wunderbarste manifestiert hat. Könnte er mit eben dem Naturell und Geschick eine wirklich dramatische Aufgabe lösen und eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich entfalten lassen, wie er hier eine vergangene sich nach und nach enthüllen lässt, so würde es für das deutsche Theater ein grosses Geschenk sein.“ Darf „Dem zerbrochenen Krug“ abgesprochen werden, dass er „eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich entfalten“ lässt?

Die Frage entwirrt sich so, dass sie den Inhalt des Werkes nicht in dem nächtlichen Geschehnis der Vergangenheit erkennt, sondern in seiner gegenwärtigen Enthüllung und deren bildhaften Wirkung. Dass den Adam sein Junggesellentum trieb, der Eva in urmenschlichem Gelüste nachzugehen, hat kein Interesse und könnte nur ein zweideutiges haben; alles Gewicht ruht in der Gegenwart des Prozesses und auf den Charakteren, und nur dadurch kann jene Vergangenheit für die Teilnahme so entwertet sein, dass ihre Enthüllung im Prozess und die Haltung der Charaktere in so bildhafter Bestimmtheit zu schauen sind. Ist auch der Knoten geschürzt, ehe der Vorhang über der Gerichtsstube aufgeht, kommt auch nicht eine neue Schlinge hinzu, so wird alles Aufmerken dadurch auf seine

Lösung gezogen, dass diese in der bildhaften Form die eindringliche Wirkung und formale Schwere des dramatischen Bildes gewinnt, für das jene Schürzung des Knotens nur Staffelei ist.

Nicht das Schicksal ist im „Oedipus" das Thema, sondern der Kampf gegen dessen Enthüllung und unerbittliche Wahrheit, das Einstehen einer vornehmen Seele für ihr Selbstbewusstsein, die williger Bruder und Seher vernichtet, als an die eigene Untat glaubt. „Man sehe zu, wie Sophokles ihn bis zum Höhepunkte in wachsender Erregung als gegenkämpfend darstellt; je unheimlicher dem König selbst seine Sache wird, desto heftiger schlägt er auf seine Umgebung"[1]), bis er nach dem ersten Schauder der Erkenntnis:

„O Weib, wie fasst es plötzlich mich bei deinem Wort
Mit Geistesirren und erregt mein Innerstes."

(Vers 726 f. Georg Thudichum.)

für die Entdeckung der Wahrheit selbst sein Gewissen ins Spiel setzt. Von der ersten Szene an, wo König und Volk als zwei Grundpfeiler menschlicher Gesellschaft sich sichtbar gegenüberstehen, jener in bewusst reiner Kraft des Selbst Genugtuung verlangend und dieses als ein einziges Flehen um Hilfe, bis zu der letzten Szene, wo die fürchterliche Erkenntnis die Rollen hat wechseln lassen und der eben noch Fordernde zum hilflosen Blinden geworden ist, das Volk aber zum ergriffenen Tröster, ist die Gegenwart in jeder Staffel bildhaft und Handlung, die Vergangenheit aber Voraussetzung und Lage.

Noch ein mehr stoffliches, aber notwendiges Mittel haben beide Dichter angewandt, um die Vergangen-

[1]) Gustav Freytag, a. a. O., S. 147.

heit für den Zuschauer zu entwerten: sie ist von vornherein bekannt und ihr so jede Spannung genommen. Der Grieche kannte seinen Mythos allein, und Kleist lässt den Zuschauer schon in den ersten Szenen das ganze schlechte Gewissen des Dorfrichters und seine Untat durchschauen. (Hier liegt der Grundmangel der „Gespenster".)

Wie für das analytische Drama, bedeutet auch für die Vorfabel des synthetischen Dramas die Korrelation mit dem Zuschauer nicht ein vergewaltigendes Prinzip. Die Vorfabel gibt die Fäden für das Gewebe des Bildes, erst das Gewebe aber ist Kunst. Ist eine breite Vorfabel unvermeidlich, so muss der Künstler entweder solchem Plan entsagen, oder zu so genialem Griff befähigt sein wie Shakespeare mit der Schauspielszene des „Hamlet" (III, 3), wo die Vorfabel ins Spiel hineingezogen und an entscheidender Stelle bildhaft gemacht wird. Denn nicht das Inhaltliche dieser Szene, dass Hamlets peinvoller Zweifel endlich zu einer Sicherheit kommt, ist hier der künstlerische Sonderwert — die Kommentare haben sich bisher auf diese Erkenntnis beschränkt —, sondern diese Form, dass die geheimnisvolle Vorfabel, die sonst als unbildhafte Vorbedingung ungeformt geblieben wäre, hier zum Bild verdichtet wird, dass des Königs Schuld für uns wie Hamlet sichtbar und dass Hamlets Wissen um jenes Schuld und sein eigenes heiliges Geheiss uns, dem Zuschauer, bildhaft wird, ist ein unerreichtes Zusammenstemmen dramatischer Bilder zu der höchsten Wucht eines einzigen Augenblicks. Man möchte glauben, die Empfängnis dieser Szene habe Shakespeare zu seiner Dichtung getrieben, hier stehe der Urstoff des „Hamlet", hier sei die „Konzeption".

Konnte den Dichter „Des zerbrochenen Krugs“ Goethes Tadel von der „unsichtbaren Bühne“ nicht im geringsten treffen, und machte er mit Recht das gravitätische Tempo der Geheimratsregie für das Misslingen der Aufführung in Weimar verantwortlich, so bleibt Goethes Ablehnung der „Penthesilea“ nicht ohne Wirkung. „Auch erlaube ich mir zu sagen, — dass es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. — Vor jedem Brettergerüst möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic Salta!“ [1]) Unberechtigt, geschäftlich, ja bequem mag diese Antwort des Bühnenpraktikers sein, gleichwohl muss sie Kleist beherrscht haben, wenn er nach Schöpfungen ausserordentlicher künstlerischer Strenge und Reinheit es fertig bringt, im „Käthchen von Heilbronn“ zwanglos mit abgestandenen Bühnenmitteln zu wirtschaften: geheimes Fehmgericht und Geisterspuk, dunkle Köhlerhütte und schlimme Wetter, Stürmung der Burg und Brand sind ihm nicht zu schlecht. Wenn dieses Getue mit veraltetem Pomp, dieses Plätschern mit grossen Linien die dichterische Schönheit dennoch nicht erdrückt, so ist nur die jugendlich süsse Tiefe des Kleistischen Gemütes, das hier wieder zum Knaben ward, ihre Rettung. Das „Käthchen“ ist die klassische Warnung, die bildhafte Form als äusserliche Oberfläche zu missbrauchen, die von keiner Tiefe getragen wird, denn nicht ihr Geplätscher ergreift, sondern nur der Aufruhr, der bis in die Tiefe geht, nur die Bewegung des ganzen Elementes. Das Element des Dramas aber trieb seine griechische Geburt durch ein Uebermass von Gemüts-

[1]) Goethe, Weimarsche Ausgabe, Briefe XX, S. 15 f.

bewegung, die zu einer ergreifenderen Form als dem chorischen Tanzlied hindrängte, zu einer bildhaften Form, die nur dann einen dichterischen Wert hat, wenn sie der Ausdruck einer gleichen Kraft bleibt. Das künstlerische Grundgesetz von der Einstimmigkeit der Form mit dem Gehalt gilt auch hier: nur als Ausdruck der höchsten seelischen Spannung hat die ergreifendste Form, die Bildhaftigkeit, ihre ästhetische Berechtigung. Das Bildhafte als Selbstzweck ist theatralisch, nur als Ausdruck ist es dramatisch.

„Das Urteil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht; besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Missgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte“ [1]). Schon die „Hermannsschlacht“ zeigt Kleist wieder als den Künstler, der nur dem Gebot seines Eros gehorcht.

---

### 2) Die Erzeugung des Inhalts.

Die Bestimmung des Theatralischen als Gespiele mit leerer Form nötigt zur Beantwortung der Frage: Was ist der Inhalt dieser bildhaften Form. „Einstimmigkeit der Form mit dem Gehalt“ reicht nicht aus, das Theatralische abzusondern, denn der Gehalt ist immer nur der Gehalt eines Inhalts, oder vielmehr erst das in Inhalt und Form einheitliche Element hat einen künstlerischen Gehalt.

Nicht allein das einzelne Drama hat Einstimmigkeit von Inhalt und Form aufzuweisen, wenn es nicht theatralisch oder nicht ungestaltet sein will, sondern

[1]) Kleist, Brief an ?, Berlin, August 1811.

auch für diese Untersuchung hat an dieser Stelle jene Forderung des allgemeinen Teils das Wort, dass die Theorie nur dann der geschichtlichen Stetigkeit und Eindeutigkeit des dramatischen Elementes genügt, wenn Inhalt und Form nicht nebeneinander gesetzt und äusserlich verbunden, sondern in gegenseitiger Bedingung und Befruchtung als höchste Möglichkeit dichterischer Einheit nachgewiesen sind: nicht Nute und Spund, sondern ein gewachsener und festgefügter Stamm. Wir hatten alle Versuche, die Form durch den Inhalt zu bestimmen, abgelehnt, nicht allein weil auch sonst der gestaltende Geist einen anderen Weg nimmt, sondern weil gerade hier die inhaltliche Annahme der Handlung nicht ausschliesslich zur dramatischen Form führt. Der Inhalt als Handlung, auch als Handlung der „strengen geraden Linie", führt nicht weniger unmittelbar zur Novelle als zum Drama: die Handlung des „Michael Kohlhaas" strebt mit grösserem Nachdruck zur dramatischen Form als die Handlung des „Wilhelm Tell", und dafür liegt eine Bestätigung darin, dass Heinrich von Kleist Novellen und Dramen mit derselben einzigen Vollendung schuf, obwohl er nicht ein dichterisches Universalgenie wie Goethe war. Das ihm eigene Ethos der Handlung und ihr aktiver Rhythmus fand in beiden Formen eine gleichwertige restlose Gestaltung.

Die Umkehrung jenes verfehlten Weges braucht nicht zu besorgen, den geschichtlichen Begebenheiten Gewalt anzutun. Denn die Wissenschaft hat erkannt, dass in der Antike die dramatische Form früher als ihr Inhalt bestand: „Es dauerte noch eine Weile, bis man statt einzelner zusammenhangloser Szenen eine einzige Handlung durchzuführen versuchte" [1]).

[1]) Wilamowitz-Moellendorf, a. a. O., S. 54.

Unmöglich kann die bildhafte Form eine neue Bewusstseinsrichtung als ihren Inhalt erzeugen, die Inhalte der Kunst werden vielmehr von den anderen geistigen Ordnungen, der Wissenschaft, Religion und Sittlichkeit, schon bestimmt und in dieser gesicherten Gegebenheit ihr geboten, wohl aber kann sie eine bestimmte, eigenartige Richtung aussondern und sich zueignen, welche allein den verfügbaren Raum der kontinuierlichen Bewegungsreihe von Bildmomenten erfüllt. Zugleich muss der zu suchende Inhalt noch eine Aufgabe erster Ordnung erfüllen; der allgemeine Teil verlangte, dass die dichterische Gattung nicht nur von der einzelnen Art vorausgesetzt werde, wie wir es mit der Annahme der bildhaften Form getan haben, sondern dass ebenso die Art sich der Gattung einzeichne und sie bedinge. Diese Einzeichnung aber hat unsere Untersuchung noch zu vollziehen, denn noch ist das dramatische Element nicht als dichterisches konstituiert, noch ist die bildhafte Form nicht eine notwendig dichterische, denn auch Pantomime und Tanz sind bildhafte Bewegung. Der zu suchende Inhalt hat diese Auszeichnung des Dramas vor der Pantomime zu vollziehen und das dramatische Element mit dem dichterischen Mittel der Sprache organisch und einheitlich zusammenzuschliessen.

Dazu muss dieser Inhalt, obwohl er ein äusserer, weil sichtbarer werden muss, doch immer ein innerlicher bleiben, sein Aeusseres darf nur das Aeussere eines Inneren sein und muss die stetige „Beziehung auf das Subjekt und zwar auf das Lebensgefühl desselben“ [1]) ermöglichen, in der jeder ästhetische Gegenstand, also auch das Drama, seinen Bestand hat. Es

[1]) Kant, a. a. O., § 1, S. 204.

ist ein Irrtum, dass jeder beliebige Gegenstand künstlerisch verinnerlicht werden könnte oder alle Gegenstände gleichmässig, vielmehr haben sie einen verschiedenen Ansatzwert für den Eros und nur diejenigen sind ihm zugänglich, an denen Seelenstoff unmittelbar anschiessen kann. In diesem Sinne darf der Inhalt des Dramas kein äusserer bleiben, er muss als derjenige einer gesteigerten dichterischen Form die vorzüglichste Achse abgeben, Seelenstoff an sich zu ziehen, und muss in jedem Punkte das Aeussere eines Inneren sein.

Von den drei grossen Gebieten geistigen Lebens, die der Kunst den Inhalt stellen, der Wissenschaft von den Dingen und dem Sein, der Sittlichkeit und der Religion, kann die Wissenschaft die bildhafte Form keineswegs ausfüllen; denn die Erkenntnis des Seins in den Dingen ergeht sich nur über die Sichtbarkeit, ohne sich selbst zum Sichtbaren zu verdichten, die Dinge selbst aber können nicht einmal in der Bewegung ihrer Bilder die dramatische Form erfüllen, denn sie bleiben entweder stets ein Aeusseres und lassen selbst in der aufdringlichen Steigerung zu einem Feuerwerk nur unvollkommen den Seelenstoff anschiessen oder erfüllen die andere wichtigere Forderung nicht: sie schliessen, mögen sie auch die Wucht eines Wassersturzes oder Schneetreibens haben, ihre bildhafte Form nicht mit der Sprache zusammen. Der Wert der Sprache aber ist der erste, sie erst macht das Drama zur Dichtung.

Die Religion wird nur dann sichtbare Bewegung, wenn sie aus der blossen Beziehung des Ichs zum Gott die Anregung zum Werke und zum Tun gewinnt, das Tun aber erhält sein Gepräge, seinen logischen Aufbau und die Anordnung seiner Stufen von der

Ethik. Die Ethik also ist das einzige geistige Gebiet, das in seiner Verdichtung zur bildhaften Handlung die bildhafte Form des Dramas ausfüllen kann. (Damit soll weder gesagt sein, dass die Ethik, die seit Kant Gesinnungsethik bleibt, in der Handlung erst ihr Prädikat erhalte, noch dass die dramatische Handlung dem ethischen Ideal des höchsten Guten nachzustreben habe.) Die Handlung, nicht in technisch künstlerischem Sinne, sondern als Tun des Menschen, ist Bewegung und strebt zur Wirklichkeit, zur Verwirklichung ihres Vorsatzes, also zur Sichtbarkeit. Somit ist sie bildhaft. „Indem der Dichter genötigt ist, für das Spiel zu schreiben, muss er alle diejenigen Bestandteile der Dichtung verstärken und mit Vorliebe heranziehen, welche dem Vortragenden Anlass zur Gebärdenmimik geben. Dies aber ist die Handlung in der Dichtung. Denn die Handlung in der Dichtung deckt sich genau mit dem, was man in der Aufführung Spiel nennt." „Die Kämpfe der Begehrungen und Gefühle sowohl innerhalb desselben Individuums als auch zwischen verschiedenen Individuen sind dagegen auch dann schon Handlung zu nennen, wenn sie nur zu mimischen Ausdrucksbewegungen ohne jede äusserlich wirksame Handlung führen. Diejenige Handlung, welche in der Poesie allein in Frage kommen kann, wird also gerade durch die Rücksicht auf das Spiel in ihrem ganzen Umfang erschöpft und sichergestellt"[1]).

Die Handlung als Werden einer Tat, die sich als Absicht aus der Gesinnung hervorringend, als Vorsatz in schärfere Prüfung genommen und als dessen Ausführung verwirklicht, d. h. zur Sichtbarkeit wird, ist ein ethisches Problem. Zwar hat die Ethik als Gesinnungs-

[1]) Ed. v. Hartmann, a. a. O., Bd. 2, S. 746.

ethik ihr Gravitätszentrum nicht in dieser Aeusserung, sondern in der Gesinnung. Der äussere Erfolg beweist die Handlung nicht als eine sittliche. „Alle Erfolge äusserer Handlungen können wir niemals im voraus berechnen; sie gehen hinaus in die objektive Wirklichkeit, in den grossen Bereich der sie durchkreuzenden Erscheinungen, von denen wir nur einen verschwindend kleinen Ausschnitt kennen“[1]). Wir brauchen zur Entscheidung über die Sittlichkeit der Handlung „andere, sichere, untrügliche Beurteilungsnormen, und wir finden sie in unserer pflichtmässigen Gesinnung, und nur in ihr“[2]). Gleichwohl hat die Gesinnung die Tendenz zur Aeusserung und Handlung, sie bliebe sonst in steriler Abgeschlossenheit. „Als ob nicht auch die Erscheinung selbst, das in die Erscheinung treten und das in die Erscheinung bringen von einer eigenen Bedeutung und von sittlicher Selbständigkeit wären“[3]).

In diesem Sinne ist die Handlung zwar nicht die Objektivierung der Gesinnung, wohl aber eine Aeusserung von ihr und in jedem Punkte der Erscheinung, mag diese auch noch so unvollkommen sein, von ihrem Ethos durchdrungen. „Sie ist nicht äusserlich; nicht für den Willen von Aussen und nach Aussen hinzutretend. Sie ist vielmehr allerwege nur und nichts Geringeres als das Aeussere des Inneren“[4]). „Daher vollzieht das Wollen gerade, indem es in die Handlung ausläuft, und in der Handlung kulminiert, den höchsten Grad reflexiver Immanenz. Weit gefehlt dass der

[1]) Paul Hensel, „Hauptprobleme der Ethik“, S. 48 f. (Leipzig 1903.)

[2]) Ebenda.

[3]) Hermann Cohen, „Ethik des reinen Willens“, S. 122. (2. Aufl., Berlin 1907.)

[4]) Ebenda, S. 176.

Wille in der Handlung sich veräusserlichte, verinnerlicht er sich vielmehr in ihr und durch sie“[1]). Es ist offenbar, dass die Handlung die zweite der beiden Forderungen, denen der zu suchende Inhalt der dramatischen Form genügen sollte, restlos erfüllt: eine Erscheinung, die in so ausserordentlichem Masse von einem zuverlässigen Inneren und auf den dichtesten seelischen Schwingungen getragen wird, wird von allen Seiten den Seelenstoff anschiessen lassen und gibt einen dichterischen Inhalt von satter Farbe des Gefühls und grosser Linie ab. — Dass die Handlung die andere Forderung erfülle, die bildhafte Form mit der Sprache zusammenzuschliessen und so die dramatische Art der dichterischen Gattung einzuzeichnen, soll erst zum Schlusse der Untersuchung dargestellt werden, wie ja auch der Allgemeine Teil diese Bedingung als letzte brachte.

---

Wenn wir uns an der systematischen Ethik orientieren, um in der Struktur der Handlung ihre Angemessenheit zum Inhalt des Dramas zu ergründen, so soll damit nicht gesagt sein, dass die einzelne Handlung des empirischen Dramas dem ethischen Urteil unterstehe. Nur den logischen Bau der Handlung entnehmen wir der Ethik, welche die zuständige Ordnung für seine Bestimmung ist. Das ethische Werturteil über die einzelne Handlung aber ist dem Drama fremd.

Mit dem Satz, „die sittliche (Welt) ist beiden (Epos und Drama) ganz gemein und wird am glück-

[1]) Hermann Cohen, „Ethik des reinen Willens“, S. 175. (2. Aufl., Berlin 1907.)

lichsten in ihrer physiologischen und pathologischen Einfalt dargestellt“ [1]), weist Goethe das sittliche Urteil zurück. Er will die Handlung in ihrer physiologischen Unbefangenheit. Denn in der Kunst ist die Handlung eine ästhetische, nicht eine ethische Erscheinung, und das sittliche Werturteil darf die ästhetische Schau nicht stören. Es findet sich bei Kant das fruchtbare Wort: „Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt“ [2]). Kant hat diese Umbildung des gegebenen Stoffes nur auf die Erfahrung beschränkt, doch darf das Primat der praktischen Vernunft nicht so weit gehen, dass sie als fremder, selbstherrlicher Stoff, als ungeformter Rest die künstlerische Gestalt durchbrechen darf, vielmehr muss auch die Sittlichkeit zu „einer anderen Natur“ umgeschaffen werden. Und was von der Erfahrung und Natur gilt, „wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um: zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen“ [3]), gilt auch von der Sittlichkeit und der Handlung: auch sie bilden wir um zwar nach „analogischen Gesetzen“, indem der logische Aufbau ihres Typus die Bestimmung der systematischen Ethik nicht leugnet, aber nach Prinzipien, „die „höher hinauf“ in der Vernunft liegen,“ nämlich nach ästhetischen Prinzipien. Ebenso wie die Natur kann

[1]) Goethe, „Ueber epische und dramatische Dichtung“, Werke Bd. 36, S. 151.

[2]) Kant, a. a. O., S. 314, Z. 9—11.

[3]) Ebenda, Z. 11—14.

die Sittlichkeit „zu etwas ganz anderem, nämlich dem was die Natur (oder die Sittlichkeit) übertrifft, verarbeitet werden.“ Wie aber kann die Sittlichkeit und die ethische Handlung übertroffen werden, wenn diese Steigerung doch nicht eine Steigerung des ethischen Wertes sein soll? Auf Goethes Wort (siehe S. 74) zurückblickend, können wir sagen, dass es eine Steigerung der „physiologischen und pathologischen“ Struktur der Handlung sein muss. Nicht die Handlung in ihrem Wert, sondern die Handlung als Urtypus des menschlichen Seins, als die Beherrschung der dinglichen Welt, als die gestaltende Kraft der prometheischen Natur soll ins Gewaltige und Heroische emporgetrieben werden. Damit nimmt der Inhalt des Dramas als solcher schon ein formales Element auf, denn diese Steigerung ist eine reine Geburt des Eros.

---

Jedoch hat die Ableitung des heroischen Dramas, das wir das Drama grossen Stils nennen wollen, um den Archaismus des Begriffes „Heros“ zu vermeiden, noch keine Notwendigkeit und erhält sie erst, wenn der so bestimmte Inhalt von der Form des Bildhaften benötigt und bedingt wird, wenn die Einheit des dramatischen Elementes nur durch die Grösse und Wesenheit der Handlung bestehen kann. Noch kann man sagen, wenn es nur darauf ankomme, die Handlung zu einer „gleichsam anderen Natur“ umzuschaffen und sie in ihrer Wesenheit darzustellen, so erfülle ihre psychologische Verfeinerung diese Aufgabe sicherer als die blosse Vergrösserung. Das ist die Strasse, die zum dialogisierten Psychologismus führt und die befürchten lässt, dass sie eine Sackgasse ist. Die Frage heisst: welche Darstellung der Handlung erfüllt am

ergiebigsten die bildhafte Form, welche ermöglicht so die Einheit des dramatischen Elementes? — Erwies sich die bildhafte Form bei der Betrachtung des „Oedipus“ als Ideal, und konnte sich diese Feststellung bislang nur auf die Erfahrung stützen, so wird sie jetzt ihre systematische Notwendigkeit erhalten. Denn die Handlung, als Aeusserung eines Inneren, kann auf dem Wege von der Gesinnung bis zur sichtbaren Ausführung nur gradweise in die Erscheinung treten, und „die inneren Vorgänge, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht“[1]), das Losringen des in die Erscheinungtretens aus dem unsichtbaren Grunde des Gewissens sind von so ausschliesslicher Innerlichkeit, dass sie sich in ihrer natürlichen Gegebenheit nicht bildhaft äussern. Dennoch ist der bildhaften Form das Streben immanent, auch die innersten Ursprünge des menschlichen Tuns ins Sichtbare zu ziehen, und stellt an den Dichter die Forderung, diesem Ideal unausgesetzt nachzugehen und in der Verdichtungsreihe des Gedankens zum Wort, des Wortes zur Gebärde, der Gebärde zur Tat auch das Innerste vor den Zuschauer zu stellen. Es gilt die höchste Reinheit des dramatischen Elementes zu erstreben, das in der Einheit der bildhaften Form mit dem Inhalt der Handlung, also in der bildhaften Handlung besteht, es gilt auch ihre verborgensten Ursprünge ins Bildhafte hinauszutreiben.

Auf welchen immer neuen Wegen der Gestaltung der Eros dieses Ideal umkämpft, entzieht sich der Berechnung. Shakespeare pflegt die grosse einheitliche Handlung in kleine Teilhandlungen zu zergliedern, die in ihrer einfacheren Anordnung unbefangen bildhaft

[1]) Gustav Freytag, a. a. O., S. 18.

werden können und doch wieder innerliche Stufen der grossen Handlung bilden, so dass diese auch in ihrem anfänglichen Verlauf, wo sie ohne diese Umschreibung nicht bildhaft werden könnte, in den Teilhandlungen vor den Zuschauer tritt. Das zeigt am einleuchtendsten der „Macbeth", nicht viel weniger auch „Romeo und Julia", „Hamlet", „Lear", „Julius Caesar", „Ein Sommernachtstraum", „Der Widerspenstigen Zähmung" und andere. Oder er macht die innersten Gedanken zu einem Phantasiebild und stellt sie als Verkörperungen vor den Zuschauer, denn in nichts anderem als diesem formalen Werte, der Uebersetzung des Inneren ins Sichtbare, liegt die Bedeutung der ersten Hexenszene (I, 3) oder der Vision des Dolches (II, 1) im „Macbeth" oder des Taschentuches im „Othello". Wie der Verdacht und die Verleumdung selbst fliegt es mit bösartiger Grundlosigkeit im Stücke hin und her, scheinbar unberechnet und doch von höchst gemeiner Berechnung, und versinnlicht so den grundlosen und doch von Jago so schlau geleiteten Verdacht. Seine Zufälligkeit ist nicht ein Mangel an Motivierung, wie Bulthaupt ihm vorwerfen möchte[1]), sondern gerade in ihr liegt die Tiefe des Symbols, in ihr sein formaler Wert als dramatisches Mittel.

Diese beschriebenen Wege aber kann der Eros nur betreten mit der pathetischen Gebärde der grossen Handlung, denn in der kleinen Handlung des Alltags würde sowohl das bildhafte Symbol wie die Versinnlichung des einheitlichen Kreislaufs der inneren Handlung an der Peripherie der Handlungssegmente wider den Stil sein. Nur die Ergriffenheit der grossen Hand-

[1]) Heinrich Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels", 2. Bd., S. 272 u. 281. (9. Aufl., Oldenburg und Leipzig, 1907.)

lung drängt das Wort zur Gebärde, die gewöhnliche Handlung, mag sie psychologisch auch noch so verfeinert sein, zieht sich in das blosse Wort zurück und füllt die bildhafte Form nicht aus. Die Bestimmung des Aristoteles: ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης ist nicht historisch bedingt, sondern birgt die Erkenntnis, dass nur die grosse Handlung in jedem Kraftpunkte ihres inneren Ganges zur Entscheidung drängt, dass nur sie sich unmittelbar ins Bildhafte übersetzt.

„Ganz recht hat dagegen Aristoteles, wenn er einen dramatischen Helden verlangt, der sich nicht durch Vortrefflichkeit noch Schlechtheit auszeichnet, aber an Ehre und Macht auf solcher Stufe stehe, dass sich an ihm das Wesen des menschlichen Lebens recht deutlich offenbaren könne. Denn dieses Wesen soll sich offenbaren, und darin liegt alles“[1]). Die bürgerliche Handlung als solche, ohne Steigerung „zu einer andern Natur“, wird das Wesen der Handlung nicht so monumental zur Erscheinung bringen wie die grosse Handlung, denn „den bürgerlichen Personen fehlt es an Fallhöhe“[2]). Je eindrücklicher das Bild ist, desto greifbarer erscheint seine Wesenheit, und gerade die dramatische Bildfolge, wo selbst der kürzeste Augenblick voll Wechsel und Bewegung ist, verlangt den höchsten Nachdruck des einzelnen Bildmomentes.

Nur die gewaltige Erscheinungsform des Willens, das grosse Bild heroischen Tuns und Leidens stellt eine unendliche Umarmung des menschlichen Seins dar, und nur ein so erhobener Inhalt drängt zur bild-

[1]) Solger, a. a. O., Bd. 2, S. 94.

[2]) A. Schopenhauer, „Die Welt als Wille oder Vorstellung“, Bd. 2, Kap. 37. (Ausgabe Grisebach, Bd. 2, S. 514.)

haften Form und ermöglicht die Einheit des dramatischen Elementes. Es hat nicht nur geschichtliche Bedeutung, dass das griechische Drama vom Blute des heroischen Mythus genährt und vom Atem des Dionysoskultes in unruhvollem Takte getrieben wird, dass das neuere Drama dem religiösen Rausch der Mysterienfeiern seinen Rhythmus und sein Gefüge verdankt und auch das indische bei aller lyrischen Spielerei im Heroismus wurzelt. Auch Shakespeare „wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Grösse“[1]).

Die grosse Handlung in der bildhaften Gestalt ist das dramatische Element; aus der gegenseitigen Bedingung der Form und des Inhalts ersteht die festgefügte Einheit, die ihm die Ewigkeit einer letztmöglichen Schöpfungsart des dichterischen Eros verleiht. Das dramatische Gebilde selbst aber und das Wesen dieses Gebildes ist die Ergreifung des menschlichen Seins in seiner urtümlichsten Kraft, ist die Gestaltung seiner Schöpferwürde, die in der Tat und Handlung das tote Gebiet des Dinglichen sich dienstbar macht und ihn zum Herrn des unendlichen Daseins erhebt oder die menschlichen Gruppen gegeneinander wägt und treibt. Die zerfliessende Menge der Handlungen des Tages und die wirre Unendlichkeit kleiner Verrichtungen sollen im dramatischen Gebilde an der gehobenen und monumentalen Gestalt der Handlung neue Wesenheit und ernstere Würde empfangen, und der eine Kreis der dramatisch gestalteten Handlung, der begrenzt ist und doch die Unendlichkeit umfasst, weil er sich selbst umrollt und

[1] Goethe, „Zum Shakespears Tag“, Werke Bd. 36, S. 6, siehe auch Alfr. Nossig, „Die Erneuerung des Dramas“, S. 38 ff. (Berlin, 1905.)

keine Zerteilung kennt, soll in seiner Begrenzung der Unendlichkeit auch das Unendliche menschlichen Tuns in der begrenzten Form der einen dramatischen Handlung zum Bilde bringen.

Von den beiden Seitenwegen, die den Aufstieg zu diesem Ideal der bildhaften grossen Handlung verlassen, haben wir den einen schon als Irrung bezeichnet; im Theatralischen wird die bildhafte Form zur Spielerei, weil sie nicht der ergriffene Ausdruck grossen Tuns und Leidens ist, sondern die heroische Maske nur auf einem saftlosen, dürren Stecken trägt, und auch das Ziel des anderen ist erwähnt, der in die entgegengesetzte Richtung vom Ideale abführt und lieber auf das Bildhafte ganz verzichtet, als es zur theatralischen Aeusserlichkeit missbraucht. Die hohe Idealität des dramatischen Gebildes hat zum kleingläubigen Zweifel an ihm geführt, und aus der Not eine Tugend machend hat man nicht in der Steigerung der Handlung, sondern in ihrer seelischen Verästelung und Verfeinerung ihre Wesenheit gesucht. Man hat sich bewusst vom Festspiel losgesagt und mit emsiger Einseitigkeit das Kammerspiel gepflegt, das nicht über die sachte Geste hinauskommt und in den psychologischen Pointen der Seelenentschleierung sich erschöpft. Seltsamen, krankhaft verfeinerten Seelen in ihren innerlichen Irrungen zu folgen, die die Offenheit der Gebärde und das helle Licht der Erscheinung scheuen und die Einsamkeit des leisen Zwiegespräches suchen, gilt es nun zu gestalten. Den Zuschauer überkommt das peinliche Gefühl, dass er Worte belauscht, die vor seiner Gegenwart sich verhüllen müssten, er fühlt sich hinausgeschoben aus einem Spiel, zu dem er nicht gehört. Die Korrelation mit dem Zuschauer wird zu einer wesenlosen Beziehung,

denn er bestimmt die Form des Dramas nicht mehr, zu schauen gibt es nichts mehr, weil die überzarte Schwingung sich vor dem Sichtbaren verschliesst. Die Vielheit der Zuschauer schliesst sich nicht zur Einheit zusammen, weil das Spiel sie nicht mehr bändigt, und es ist eine kluge organische Folgerung, wenn Max Reinhardt den Zuschauer seiner „Kammerspiele", wo Ibsen und Maeterlinck über die Bühne gehen, in breite bequeme Sessel zu einsamer Vereinzelung versinken lässt. Denn wenn der Zuschauer keine Kraft mehr ist, die das dramatische Gebilde bestimmt, so tut auch der Theaterbau gut, ihn in seiner menschlichen Isolierung zu belassen. Ob das Kammerspiel noch zur bildhaften Form zurückkehrt, ohne grotesk zu werden (Wedekind), oder ob es der Uebergang zu einer neuen Kunstart ist, wo es die notwendige Einheit des Inhalts mit seiner Form gewinnt, entzieht sich dem Urteil. Jedenfalls ist es ein anderes Gebilde als das Drama grossen Stils und steht ausserhalb des Kreises dieser Betrachtung, der innerhalb des einheitlichen Elementes verläuft.

Ganz anders als das Kammerspiel ist das Lesedrama weder ein Uebergang zu einer neuen Form, noch hat es mit dem geschauten Drama mehr als den Rollenwechsel gemein. „An sich ist jedes Lesedrama eine ästhetische Halbheit, ein unwahres Absehen von der Wirklichkeit"[1]).

---

Die engere Gliederung der Handlung in der Bewegung des Spiels und Gegenspiels, des Aufstiegs und Abstiegs und des Baues der Katastrophe ist zeitlich bedingt und gehört in zeitgemässe Anweisungen nach Art von Freytags „Technik des Dramas"; wohl aber

[1]) Th. A. Meyer, a. a. O., S. 107.

umfasst unsere Aufgabe noch die formale Bedingtheit der dramatischen Charaktere durch ihre bildhafte Darstellung.

Die literarische Streitfrage über die Bewertung und Abwägung zwischen Handlung und Charakteren, an sich ein pedantischer Schematismus und eine verirrte Fragestellung, entstand mit dem Abfall des Dramatikers vom heroischen Vorwurf seiner Fabel. Für Aristoteles ist es zweifellos, dass „die tragischen Dichter durch die Vorführung der Handelnden nicht die Nachahmung der Charaktere" bezwecken, „sondern sie bringen die Darstellung der Charaktere mit wegen der Handlung". (Poetik, Kap. 15.) Die freskoartige Monumentalität des Sophokles, auf die Fernsicht eingestellt, vereint sich nicht mit dem Detail der psychologischen Linie, auf den grossen Flächen seiner Gestaltungen verlöre sich die zarte Seelenzeichnung wie stilloses Gekräusel, und so lange die Handlung ihre ausladende Geste behält, noch für Herder im „Adrastea", ist die Ueberlastung der Charakterzeichnung noch fern. Je mehr der Dramatiker den Kothurn verwirft und seine Figuren aus der Geborgenheit des Fauteuils „handeln" lässt, um so mehr sucht er seine Unfähigkeit zum ersten Wert des Dramas durch eine Ueberwertung des zweiten zu vertuschen. Schon Jean Paul („Vorschule der Aesthetik", § 62) und dann Gustav Freytag (S. 217 u. 232) erkennen in der Darstellung der Charaktere die Aufgabe der dramatischen Gestaltung, und doch hat diese Neigung des tatenarmen und psychologischen Jahrhunderts, das Kleist und Hebbel isoliert liess, keine bestimmteren und geschlosseneren Figuren als die griechischen geschaffen, die „nicht leblos, ja weit lebendiger als die schematischen Charaktere

des verwandten Stils der neueren Poesie" sind, „denn sie sind Anschauungen einer Zeit, eines Volkes, wo diese objektive Einfachheit eine Wahrheit und das Gepräge des wesentlichen, grossen Pathos zugleich das der Lebenswärme war"[1]). Die Frage, ob die Charaktere oder die Handlung zuerst geschaut würden, mag einen individuell psychologischen Wert haben, systematisch ist sie nicht angängig. Die Handlung ist stets eine solche von Charakteren, also sind mit der Handlung auch die Charaktere geschaut, und der Charakter kommt nur in der Handlung zu einem unzweideutigen und verlässlichen Ausdruck.

Unser systematischer Ausgang von der bildhaften Form wird bei der Eingliederung des Charakters in das dramatische Element sich ebenso fruchtbar erweisen wie bei der Handlung: wie diese vom Bildhaften als einziger Inhalt bedingt wurde und auch von sich aus auf das Bildhafte zurückstrebte, so dass das dramatische Element in einer gegenseitigen Verknüpfung gesichert war, so verlangt auf der einen Seite die bildhafte Form vom Charakter das in die Erscheinung treten, auf der anderen findet der Charakter nur in der sichtbaren Handlung einen glaubhaften, eindeutigen Ausdruck. Die bildhafte Darstellung der Handlung bedeutet nicht immer auch die gleiche der Charaktere, es kann innerhalb einer bildhaften Handlung ein Charakter gleichwohl im Worte stecken bleiben und nicht zur Tat fortschreiten. Hebbels „Judith" ist wahrlich eine Handlung von grösster Bildhaftigkeit, aber Holofernes ist gleichwohl eine Figur, die noch nicht zur dramatischen Greifbarkeit getrieben ist: wenn er mit knabenhaftem Getöse sein Heldenwesen nur bespricht, ohne sich in

[1]) Th. Vischer, a. a. O., S. 1410.

einer Tat zu beweisen, wenn er seine Muskulatur nur rühmt, ohne den Leib zu entblössen, glaubt der Zuschauer seinem Gerede nicht, denn er ist nicht in die Helligkeit der Schau getreten, die dem Inhalt des Dramas allein seine Sicherheit gibt. „Kraft! Kraft!“ ist sein ewiges Geschrei, und seine einzige Tat ist der Mord eines zahmen Untertanen in einer brutalen Aufwallung der Eifersucht. „Immer rollt dieser Fürchterliche seinen Katechismus vor uns auf, und weil er nichts tut, was ihn kennzeichnet, expliziert er sich unaufhörlich selbst und schwatzt uns vor, was wir sehen müssten, um überzeugt zu werden“ [1]). Trotz aller verehrenden Scheu vor Lessing: die Gestalten der Emilia Galotti sind verbaut bis auf den kleinsten Knochen und farblos bis aufs Haar, weil sie sich in Entrüstung über eine Vergangenheit erschöpfen, die zwar im Zeitlauf des Stückes, aber unbildhaft hinter der Szene verläuft, weil die Katastrophe aus Furcht vor der Zukunft der Verführung entsteht und ausser den beiden Intreganten keine Figur in der Gegenwart der bildhaften Handlung zu dramatischer Bestimmung gelangt. Selbst wo ein Charakter sich schon so bestimmt bezeugt hat wie der Prinz von Homburg, darf keine entscheidende Wendung an ihm dem Zuschauer entgehen und zur Erzählung verflacht werden: die Lücke zwischen seiner gefassten Aufnahme der von dem Hohenzollern überbrachten Verurteilung (III, 1) und seinem ergreifenden Zusammenbruch vor den Knien der mütterlichen Kurfürstin (III, 5) bleibt befremdend, weil der ihn erschütternde Eindruck des von den Fackeln beleuchteten Grabes

„Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben,
Und frage nicht mehr ob es rühmlich sei“ (Vers 103 f.)

[1]) Heinrich Bulthaupt, a. a. O., Bd. 3, S. 133.

dem Zuschauer vorenthalten ist. Der Sturz von der heldischen Sicherheit zum ohnmächtigen Flehen der Todesangst, der allen angeborenen Stolz und die ritterliche Erziehung durchbrechend den untersten Boden der Seele bis an den Rand ihrer Menschlichkeit zu oberst stülpte, trat nicht in den eindringlichen Vordergrund der dramatischen Gegenwart, und so blieb die menschlichste Bewegung ohne die überzeugende Kraft der bildhaften Form, und die Rundung des Charakters ist an dieser Stelle nicht geschlossen.

Der Bau der Figur selbst kommt der formalen Forderung des Dramas entgegen. Sowohl als bluthaftes Temperament wie als sittlicher Charakter, als gegebenes empirisches Wesen wie als aufgegebene intelligible Idee begründet sie ihr Sein nur in der Handlung: das Temperament mag auch in der Ruhe noch latent erscheinen, es ergreift und begreift sich selbst erst, indem es handelt und somit bildhaft wird, und der intelligible Charakter als unendliche Aufgabe muss immer wieder in der Handlung Selbstbestimmung üben und Selbstbewusstsein finden, er ist nicht gegeben, vielmehr aufgegeben und gewinnt erst in der Entfaltung des Selbst in der einzelnen Handlung seine Selbstbestimmung[1]). Das Temperament in seiner gleichbleibenden Gegebenheit wie der Charakter in seiner aufsteigenden Veränderung sind beide Erscheinungen des Selbst in der Handlung und bezeugen erst in der bildhaften Form ihre Wirklichkeit, also bedingen und binden bildhafte Form und Charakter oder Temperament sich ebenso eng wie bildhafte Form und Handlung. Ein formaler Zwang, das Temperament in der Beharrlichkeit seiner bluthaften Veranlagung dem Epos, den aufsteigenden

[1]) S. Hermann Cohen, a. a. O., S. 317 f. u. 348 f.

Charakter aber, der das Blut durch den Geist zu durchdringen strebt, dem Drama vorzubehalten, besteht nicht, denn beide tendieren ins Bildhafte und werden gleichermassen von ihm verlangt. Das Epos hat in Krimhilde eine Figur aufzuweisen, die in ihrer harten Entwicklung über die blosse Veranlagung und die Beharrung heftig hinausgeht, und das Drama, dem ethischen Urteil nicht untergeben, hat keinen formalen Grund, den intelligiblen Charakter dem empirischen vorzuziehen. Wenn dem auch das neuere Drama zu widersprechen scheint, das nur entwicklungsfähige Charaktere aufweist, so gehört dieser Fortschritt nicht zu dem Bestand des dramatischen Elementes, sondern ist ein kultureller Einfluss: erst das Ethos der Germanen hat den starren Charakter der Antike und der französischen und spanischen Klassik[1]) aus dem Drama verdrängt.

Die sittliche Reinheit verleiht ebensowenig der Handlung wie dem Charakter einen dramatischen Wert, dieser beruht allein in der bildhaften Grösse: Charaktere, die zur Tat drängen, und sich nicht zu langem Gerede schwächlicher Selbstbespiegelung ermüden, also grosse Charaktere als Mittelpunkt der grossen Handlung führen das Drama.

---

[1]) S. Horaz, Ep. II, 3, Vers 125—7:
„Siquid inexpertum scaenae conmittis et audes
Personam formare novam, servetur ad imum,
Qualis ab incepto processerit , et sibi constet."

Boileau, „L'art poétique", chant. III:
„D'un nouveau personnage inventez-vous l'idée?
Qu'en tout soi-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord."

Lope de Vega: „Neue Kunst Komödien zu schreiben":
„Nie sollen Eure Personen ihren Charakter verleugnen; sie mögen sich bis ans Ende erinnern, was sie am Beginn gesagt."

Der Kreis der Bedingungen, den der allgemeine Teil für die besondere Ableitung des dramatischen Elementes vorzeichnete, bedarf nur noch eines Gliedes, um sich schliessen zu können: noch ist die Art nicht der Gattung eingezeichnet, das Dramatische ist noch nicht notwendig mit der Sprache verbunden, ist dichterisch noch nicht verlautbart. Es genügt nicht, dass die Art als solche schon die Gattung voraussetzt, und der Dramatiker seine innere Schau schon als Dichter empfängt, umgekehrt muss auch die innere Form die äussere bedingen, sie aus sich heraustreiben, vom Mittelpunkte muss jeder Punkt des Kreises zu bestimmen sein. Noch kann die Pantomime den Anspruch auf die gleiche künstlerische Wertung wie das Drama stellen, denn auch sie ist bildhafte Handlung. Der Hinweis auf die Schönheit der Sprache reicht nicht aus, diese Anmassung abzuweisen, es muss vielmehr in der Struktur des dramatischen Elementes seine Ueberlegenheit über das Element der Pantomime nachgewiesen werden, in diesem muss das Fehlen irgend eines Gliedes, irgend eine logische Lücke die innere Haltlosigkeit der Pantomime erweisen. Die Lösung unserer Aufgabe „findet ihre vollständige Realisierung aber erst in der Sprache. Alles übrige mag beschaffen sein wie es will, es ist blosser Chylus, oder, wenn es hoch kommt, Blut vor dem Atemzug; nur durch die Sprache wird es, was es werden soll oder kann“[1]).

Die stumme Handlung hat noch nicht jenen Grad der Verinnerlichung erreicht, die das Aeussere aus dem Inneren hervortreibt und das Innere im Aeusseren

1) Friedrich Hebbel, „Ueber den Stil des Dramas“, sämtl. Werke herausgeg. von Richard Maria Werner, Bd. 11, S. 71. (Berl., 1904.)

Atem und Fleisch gewinnen lässt, die von allen Seiten den Seelenstoff anschiessen lässt: sie erscheint in ihrer sprachlichen Ausdruckslosigkeit als die stumpfe bewusstlose Erscheinung des Triebes, erst die Sprache stellt uns das Aeussere als ein Inneres dar. „Der Wille erhebt sich durch den sprachlichen Ausdruck über den Trieb und die Begierde. Es ist kein Wille, der sich nicht in der Handlung der Sprache zur Klarheit gebracht hätte, es ist nur ein Schein, dass man auch ohne das Wort wollen könnte; dass es ein Wollen gäbe, welches nicht in der Sprache des Satzes und des Urteils sich entfaltet hätte“[1]). „Es ist nur eine Stufe der Abstraktion, als welche der Wille und die Handlung ohne Berücksichtigung der Sprache zulässig ist. — Das präziseste Mittel, durch welches der Wille in der Handlung sich betätigt und sich bezeugt, das ist der sprachliche Ausdruck“[2]). „Wenn der Wille in der Handlung sich vollendet, so erkennen wir nunmehr, dass diese Vollendung in der Sprachhandlung sich vollführt“[3]).

Diese ist noch nicht notwendig ein lautes, sondern ein stilles Sprechen, das Wort braucht noch nicht auf den Wellen der Luft zu schwingen und kann im Innern doch gefallen sein. Indem aber die Handlung in die sichtbare Erscheinung tritt, zwingt sie auch das Wort zur Verlautbarung, indem sie über den Einzelnen hinausgreift auf den anderen und als Spiel sich erst am Gegenspiel hebt, indem zwischen beiden der Laut erst vermittelt, erzeugt die bildhafte Handlung als innere Form die Verlautbarung der Sprachhandlung als die äussere

[1]) Hermann Cohen, a. a. O., S. 191.
[2]) Herm. Cohen, a. a., O., S. 191, f.
[3]) Herm. Cohen, a. a. O., S. 194.

Form, und zeichnet so das Element der dramatischen Art in die Gattung ein. Die Pantomime ist nicht nur deshalb keine geschlossene Kunstform, weil das Aeussere nicht zur Verinnerlichung kommt, weil keine Korrelation zwischen einem Inneren und dem Aeusseren besteht, sondern weil ihre Schweigsamkeit methodisch erzwungen und deshalb von nur kurioser Wirkung ist.

Der allgemeine Teil hatte (S. 28) versprochen: es „soll die Untersuchung des dramatischen Elementes zeigen, wie die innere Form des Dramas mit Notwendigkeit seine äussere bedingt, und wie das dramatische Element als Mittel der Verlautbarung nicht nur die Sprache überhaupt erzwingt, sondern auch eine eigenartige Form der Sprache". Die Struktur der Sprache als Mitteilung muss in der Verzweigung der Arten auch zum Ausdruck der Artform werden, beim Drama also wird die Sprache im Rhythmus ihres Gefälles wie in dem vom Rhythmus getragenen Inhalt ein Ausdruck des Bildhaften sein, und da sie das Innere ins Aeussere zu tragen, das Unsichtbare in das Sichtbare zu geleiten hat, wird sie schon dem Inneren einen Ausdruck geben, der in Rhythmus und Inhalt auf die bildhafte Gebärde hindrängt.

„Hierin zeigt sich der Unterschied vom logischen Gespräche an der Eile und Leidenschaftlichkeit dieses Zuwerfens. Der Dialog soll ja in die Handlung einmünden, er ist ja im Drama der Ausdruck davon, dass der bewegte Geist sich zur Tat erschliesst, Arm und Hand, Schwert und jeden körperlichen Stoff von innen heraus in Bewegung setzt, der Dialog muss eben der Hebel dieses Uebergangs sein"[1]). Nicht wie das lyrische Mass in seiner liturgisch ruhigen Dynamik, noch wie

[1]) Fr. Th. Vischer, a. a. O., S. 1393.

das behagliche Gefälle des vermittelnden und abtönenden Rhapsoden wird die dramatische Sprache im eignen Kreise gegliedert und gebändigt, sie drängt über ihn hinaus, unruhvoll stossend und doch taktgebannt, wie verhängnisvolle Stunden den Blutschlag durch die Adern jagen und der Atem vor schicksalsschweren Taten fliegt, birgt schon ihr Rhythmus den ausholenden Schwung der dramatischen Gebärde und strebt über sich selbst auf das Bildhafte hinaus. Es wäre eine langwierige, aber lohnende Aufgabe, nicht nur im Rhythmus, sondern auch im Inhalt der Sprache Shakespeares die latente Mimik nachzuweisen: „Der Gedanke selbst macht Gebärden; die Sprache bewegt sich sozusagen sichtbar, der Ton spielt Komödie. Man betrachte die Monologe Hamlets und sage, ob nicht selbst die Gedanken hier leidenschaftlich gestikulierten. — Die Gedanken ächzen und ringen die Hände, winden sich und wallen sichtbar, um erlöst zu werden, wie gequälte Geister“ [1]).

---

Somit ist die innere Form des Dramas in seiner Architektonik aufgedeckt, seine Einheit in den gegenseitigen Bedingungen der formalen und inhaltlichen Bestände als notwendig erwiesen und zugleich die Bindung zwischen der inneren und äusseren Form hergestellt. Vom Inhalt aus war nicht zur Form zu gelangen, so ergab sich nur eine Summe und nicht eine elementare Einheit, also musste die Form den Ausgang bilden. Diese aber gründet ihre Eigenheit in dem Material der sprachlichen Mitteilung, das die dichterische Gattung von räumlicher und tönender Kunst scheidet,

[1]) Otto Ludwig, „Shakespearestudien“, herausgeg. von Moritz Heydrich, S. 30 f. (2, Aufl., Halle, 1901.)

und als Form der Art in einer besonderen Korrelation des Materials: in der Korrelation der sprachlichen Darstellung mit dem idealen Zuschauer. Diese wurde als bildhafte Form klargestellt und bot dem Eros alle Ansatzpunkte, das Material zum Ausdruck zu erheben, indem sie die Handlung erzeugend zugleich auch der vollkommenste Ausdruck und die notwendige Form der Handlung war. Die bildhafte Handlung erwies sich als das in Form und Inhalt einheitliche Element des Dramas und bot als Aeusseres eines Inneren, als die Verinnerlichung eines Aeusseren dem Eros jene „Unendlichkeit der Empfänglichkeitspunkte", die die ästhetische Theorie bis an die Grenze des Eros heranführt. Die Erzeugung der Sprache durch die bildhafte Handlung und die Einzeichnung der inneren Form in die äussere schloss den Kreis der notwendigen Bedingungen.

# Literaturverzeichnis.


Aristoteles, „Poetik".

H. Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels", 4 Bde. (zuerst 1881 als „Dramaturgie der Klassiker", Oldenburg, 1881—1901.)

Boileau, „L'art poétique".

Hermann Cohen, „Ethik des reinen Willens". (2. Aufl., Berlin 1907.)

W. Diltey, „Aus der Zeit der Spinozastudien Goethes", Archiv f. Gesch. der Philosophie", 1894; Bd. 7.

Hugo Dinger, „Dramaturgie als Wissenschaft".

Käthe Friedemann, „Untersuchungen über die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung". (Bern. Diss. 1908.)

Gustav Freytag, „Die Technik des Dramas". (11. Aufl., Leipzig 1908.)

Georg Fuchs, „Die Revolution des deutschen Theaters". (Leipzig 1909.)

Goethe, „Aus Goethes Brieftasche". Sämtl. Werke, Jubil.-Ausg. Bd. 36.

— „Die heiligen drei Könige", Bd. 37.

— „Rezension über des Knaben Wunderhorn", Bd. 36.

— „Ueber epische und dramatische Dichtung", Bd. 36.

— „Wilhelm Meisters Lehrjahre".

— „Zum Shackespears Tag", Bd. 36.

Gottschall, „Poetik". (Breslau 1858.)

Friedr. Gundolf, „Das Bild Georges“, „Jahrb. f. d. geist. Bewegung“, herausg. von Friedr. Gundolf und Friedr. Wolters. (Berlin 1910.)

Ed. v. Hartmann, „Aesthetik“. 2 Bände.

Paul Hensel, „Hauptprobleme der Ethik“. (Leipz. 1903.)

Friedr. Hebbel, „Ueber den Stil des Dramas“. Sämtl. Werke, herausg. von Rich. Maria Werner, Bd. 11.

Rob. Hessen, (Avonianus), „Dramatische Handwerkslehre“. 2. Aufl., Berlin 1896.)

Ad. Hildebrand, „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“. (6. Aufl., Strassburg 1908.)

Horaz, Ep. II, 3.

Em. Kant, „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“, „Kants ges. Schriften“, herausg. v. d. Kgl. Preuss. Akademie d. Wiss., Bd. 5.

Heinr. v. Kleist, „Sämtliche Briefe“, herausg. von Georg Minde-Pouet.

Albert Köster, „Das Bild an der Wand, eine Untersuchung über das Wechselverhältnis zwischen Bühne und Drama“. Abh. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wissensch., Phil.-hist. Kl., Bd. 37, S. 269—302. (Leipzig 1909.)

Reinhold Lenz, „Anmerkungen über das Theater“. (Leipzig 1774.)

Otto Ludwig, „Shakespearestudien“, herausgeg. von Moritz Heydrich. (2. Aufl., Halle 1901.)

Th. A. Meyer, „Das Stilgesetz der Poesie“. (Leipzig 1901.)

H. Meyer-Benfey, „Das Drama Heinrich von Kleists“. (Göttingen 1911.)

Alfred Nossig, „Die Erneuerung des Dramas“. (Berlin 1905.)

Poggel, „Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge mit besonderer Rücksicht auf Goethe“. (München 1836.)

Erwin Rohde, „Psyche“, (5. u. 6. Aufl., Tübingen 1910.)
Schiller, Sämtl. Briefe, herausg. von F. Jonas, 7 Bände. (Stuttgart 1892 ff.)
— Briefwechsel mit Goethe. (Reclam.)
Aug. Wilh. Schlegel, Sämtl. Werke, herausg. von E. Böcking. (Leipzig 1846.)
Wilh. v. Scholz, „Das Münchener Künstlertheater“ in „Kunst und Künstler“, Jahrgang 6, Heft 11. (Berlin 1908.)
K. W. Ferd. Solger, „Erwin, vier Gespräche über das Schöne und die Kunst“, 2 Bände. (Berlin 1815.)
Arth. Schopenhauer, „Die Welt als Wille oder Vorstellung“. (Ausg. Grisebach Bd. 2.)
Thrandorff, „Aesthetik“. (Berlin 1827.)
Lope de Vega, „Neue Kunst Komödien zu schreiben“.
Leonardo da Vinci, „Malerbuch“, herausg. von Woldemar v. Seydlitz. (Berlin 1910.)
Theodor Vischer, „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen“. (1. Aufl., Stuttgart 1857.)
— „Vorträge“, herausg. von Rob. Vischer. (Stuttgart 1898—1905.)
1. „Das Schöne und die Kunst“. (2. Aufl., 1898.)
Joh. Volkelt, „System der Aesthetik“, 2 Bände. (Leipzig 1905, 1910.)
Wackernagel, „Poetik, Rhetorik, Stilistik“. (Halle 1873.)
Oskar Walzel, Einleitung zum 36. Band der Jubil.-Ausg. von Goethes Werken.
C. Weitbrecht, „Das deutsche Drama“. (Berlin 1900.)
Rich. M. Werner, „Lyrik und Lyriker“. 1. Aufl., Hamburg 1890.)
Wilamowitz-Moellendorf, „Einleitung in die griechische Tragödie“. (1. Aufl., Berlin 1907.)

# Lebenslauf.

Ich, Heinrich Otto Friedemann, bin am 26. Mai 1888 in Nordhausen, Prov. Sachsen, als Sohn des Schlachthofdirektors Heinrich Friedemann und seiner Gattin Minna, geb. Köhler, geboren. Ich bin Angehöriger des preussischen Staates und evangelischer Konfession. Dem Königl. Gymnasium zu Neuwied verdanke ich meine humanistische Bildung. Nach der Reifeprüfung Ostern 1907 hörte ich in Genf die Universitätsprofessoren Bouvier, Seitz, Duproix, Bally; die beiden Semester von Michaelis 1907 bis Michaelis 1908 diente ich in Giessen und hörte zugleich Prof. Groos; im Wintersemester 1908/09 hörte ich in Berlin die Prof. v. Wilamowitz-Moellendorf, R. M. Meyer, Heusler, Herrmann und Schiemann; und von Ostern 1909 bis Ostern 1911 war ich in Marburg der Schüler der Professoren Cohen, Natorp, Vogt, Elster, Varrentrapp, von der Ropp, Busch, Wrede, Brackmann und Hartmann. Meine wissenschaftliche Methode verdanke ich Prof. Hermann Cohen in Marburg.